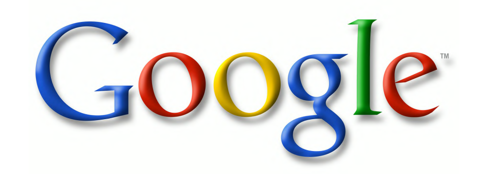
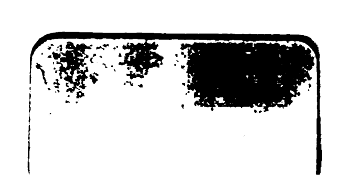





GENERAL LIBRARY
UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS

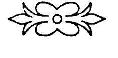




DAS
ELEND DER KRITIK

VON

WILHELM WEIGAND.



Verlag von Hermann Lukaschik
G. Franz'sche Hofbuchhandlung
München 1895.

I.

Die besten neueren Schriftwerke verdanken wir pathologischen Seelenzuständen ihrer Urheber. Den Liebhabern, die in der Kunst vor allem die blühende Gesundheit schätzen, mag diese Thatsache befremdlich oder unangenehm erscheinen. Indessen bleibt sie unumstösslich; denn jene grossen selbstherrlichen Naturen, die das Schaffen als glücklichen Ausfluss ihrer eigenen seelischen Überfülle geniessen und die zeitweise Selbsterneuerung als schönstes Schicksal empfinden, sind heute, in einer unsicheren, aufgeregten Welt, selten oder gar unmöglich geworden. Der moderne Mensch, der an der Vergangenheit leidet, empfindet seine eigene Entwicklung gar zu oft als Krankheit, und ausserdem besitzt er in den meisten Fällen auch noch den Stolz des Leidenden, der sein Übel als Auszeichnung betrachtet und die geistigen Mittel, die ihm vielleicht über die schlechteste Zeit des Unbehagens hinweggeholfen haben, als Heilmittel anpreist, nicht immer in bescheidener Weise. Überall, wohin ein solcher Leidender seine Blicke richtet, sieht er die Dinge in ewigem Fluss, in ewigem Werden. Die historische Kritik hat seinen Glauben an die Ewigkeit jener Denkmäler, denen ganze Geschlechter gesteigerte Verehrung weihten, zerstört oder geschwächt. Im Besitz der vielgepriesenen historischen Bildung, sieht er sie plötzlich als einfache Dokumente ihrer Zeit vor seinen Augen stehen, während er mit allen Kräften der Seele darnach strebt, seinem eigenen Leben Ausdruck oder die Weihe der Schönheit zu verleihen. Seine verehrende Bewunderung der hohen Denkmäler einer kräftigen Vergangenheit schwindet um so sicherer,

je rascher die schaffenden Kräfte, Gemüt und Phantasie, in ihm erkalten, um dem zersetzenden Geiste die Herrschaft zu lassen. So wird er denn allmählig geneigt sein, jene schillernden Erzeugnisse des Tages, die seine eigenen Neigungen rechtfertigen und seine Leiden beschönigen, als Werke von Bedeutung anzusehen und anzupreisen.

Jeder, der sich selbst finden will, muss einmal in einem grossen Manne oder einem grossen Werke untergegangen sein. Der Leidende aber lebt als Egoist dahin, der sich nicht mit der beglückenden Sicherheit junger Kraft hingeben darf, weil er nicht weiss, ob er sich wieder zurücknehmen kann. Diese neueren Dichter und Schriftsteller sind fast alle problematische Naturen, deren tiefste Lebensfreude aus der Erkenntnis quillt, dass sie als zerstreute Vorläufer des Messias, der das Paradies des grossen Glückes erst erschliessen soll, in einer aufgeregten Zeit dahinleben. Das Gefühl, dass diese Zeit von Grund aus schlecht sei und das monumental Schöne gar nicht hervorbringen könne, spricht aus den tiefsten Bekenntnissen der Lebenden, mögen sie nun die Vergangenheit lästern oder, um der eigenen Selbstbefreiung willen, ihre geistigen Erlebnisse beichten, oder auch sich im Cultus der reinen Formen gefallen, denen gar zu oft der mächtige Gehalt fehlt.

Die Spötter aber fragen: Was ist schön? und geben wohl zur Antwort: Alles, was gefällt! Mit diesem Bekenntnis aber, das im Munde des mürben Culturmenschen seine besondere Bedeutung hat, ist der ästhetischen Willkür Thür und Thor geöffnet. Die ästhetischen Naturen, die in sich die Quelle aller Schönheit tragen, mögen wohl mit einer solchen Ansicht ungefährdet durch das Leben kommen; die anderen jedoch, die das Glück der Bewunderung und Veredelung durch die Werke der Kunst nur durch Vermittlung kennen lernen können, verfallen einer Unsicherheit, die zu Heuchelei und Barbarei, ja zu Schlimmerem führt.

Der Psychologe allerdings mag sich glücklich schätzen, in einer Zeit zu leben, die keine einheitliche Cultur besitzt,

sondern ein Mischmasch von Culturen ist: ihm wird es in ihr nie an Gelegenheit zu allerlei Entdeckungen mangeln, er wird mit jedem neuen Tag ein neues Fest der Erkenntnis feiern können. Jede grosse herrschende Cultur macht die Menschen in gewissem Sinne einförmig. Man sieht dies an den Menschen Frankreichs unter Ludwig XIV., wie auch an den französischen Aufklärern mit ihrem glänzenden Anhang schöngeistiger Weltleute und philosophierender Genussmenschen. Wo aber die Bedürfnisse der Menschen auseinandergehen und, durch die Verhältnisse gezwungen, eine laute Sprache reden, da erfahren wir vieles, was uns über das tiefste Leben der Seele ganz unschätzbare Winke giebt. Freilich darf man die Aussprüche leidender Menschen niemals auf Treu und Glauben hinnehmen, sondern man muss allerlei Fragen stellen, wie zum Beispiel über den Grund, den Ton, die Nebenabsicht, die künstlerischen Ziele ihrer Beichte.

Reife Culturen sind reich an Individuen, deren jedes besondere Lebensbedingungen erstreben muss, um wachsen, blühen, gedeihen zu können. Aus den hoch gesteigerten Ansprüchen dieser Einzelnen, die den Nächsten gar zu gern als Fremden, als feindselig gesinnten Barbaren, betrachten, entsteht nicht unbeträchtliche Verwirrung. Der Einzelne, in dem eine ganze Vergangenheit lebendig geworden ist, fühlt sich von den Anderen abgetrennt, deren Blick weniger weit in fremde Horizonte hineinreicht, die vielleicht in grosser Beschränktheit dahinleben, mit ungeschwächter Kraft und kräftigem Willen. Bildung vereint nicht, Bildung trennt. Indessen wäre es unklug oder feig, die Gefahr zu überschätzen, die eine allzu grosse Individualisierung der Gesellschaft mit sich bringt. Die Natur selbst ist die Feindin übermässig entwickelter Individuen: wer allzuweit von ihrer wohlthätigen Dumpfheit dahinlebt, dem ist sie nicht wohlgesinnt, mag er auch, nach dem Dichterworte, in der Stunde der Not ihrer gedenken. Ein Übermass kritischen Sinnes ist stets gefährlich, sowohl für den Einzelnen, als auch für ganze Völker. Jedes reich entwickelte Individuum weiss, was Ironie des Schicksals

ist: eben jenes Gefühl der hohen Geistigkeit, die über den Dingen schwebt, ohne sie, wie der schaffende Mensch, im Dienste eigenen Wachstums bewältigen zu können. Je mehr der Welten ein solches Einzelwesen in sich aufnimmt, desto schwächer wird seine eigene Persönlichkeit, und so bedeutet denn die höchste Geistigkeit, die alles begreift und alles verzeiht, nur zu oft ein geschwächtes Leben, das durch seine Schönheit anziehen mag, aber auf kein Morgen hoffen kann. Jener vollkommene Mensch, der alle Culturen, die irgendwo einmal geherrscht haben, kurz, die ganze Vergangenheit in sich aufgenommen hat, um aus der Fülle seines inneren bewussten Lebens die leidende Gegenwart zu überwinden und die glücklichere Zukunft zu gestalten, ist ein schöner Dichtertraum und nichts weiter. Jede schöpferische Natur ist einseitig, wie jeder schaffende Mensch einseitig sein muss, was indessen nicht besagen will, dass er keine Klarheit über die Grenzen seiner eigenen Natur und deren Ausdrucksmittel haben könne.

Unter den lebenden Kunstrichtern und jenen Männern, die irgend eine unsicher abgegrenzte Halbwissenschaft, wie die Geschichte, betreiben, herrscht Willkür und Anarchie: jeder sucht sich zu bilden und zu erhalten, unbekümmert um die Lebensbedürfnisse des Einzelnen und der Gesammtheit, die doch, um ihrer Selbsterhaltung willen, den ganzen Menschen, den Überwinder und Umbilder der Culturen, immer wieder aufs Neue hervorbringen muss. Es steht schlimm mit der Kritik in Deutschland, schlimmer als es auf den ersten Blick scheinen mag. Es fehlt an unabhängigen Männern, die das Bedeutende, Lebensvolle, Gesunde zu würdigen wissen und das Vertrauen der Nation besitzen; es fehlt an Zeitschriften, deren Leiter ein Auge auf alles Werdende haben, unbekümmert um Verlegernutzen und Fehdewesen; es fehlt an einem veredelten Geschmack, der das Beste aus der ungeheuren Fülle des Trefflichen kennt und das Verdorbene und Flüchtige ablehnt. Um über Werke der Kunst oder der Dichtung zu urteilen, ist auf alle Fälle eine gewisse Kenntnis ihrer besonderen Technik vonnöten; dennoch hält sich Jeder für befugt, über

jedes Werk und jeden Menschen zu Gericht zu sitzen; das intellectuelle Gewissen macht sich nirgends bemerkbar. Sagen wir es nur heraus: die deutsche Kritik ist, von einigen Ausnahmen abgesehen, ohnmächtig, unfruchtbar, ohne Tiefe, ohne Achtung, ohne Einfluss; und sie verdient ihr Loos.

Doch betrachten wir einmal die Kritiker eines Volkes, das sich immer noch der einheitlichsten Cultur rühmt und stolz darauf bedacht ist, auch die fremden Ströme des Lebens so zu verteilen, dass sie den neuen Blüten der heimischen Erde zu höherem Farbenglanz verhelfen: ich meine die Franzosen, die, nebenbei bemerkt, die glückliche Eigentümlichkeit haben, sich von ihren geistigen Genüssen gerne Rechenschaft abzulegen. Auch in Paris giebt es heute noch dogmatische Kritiker, die, von ihren Vätern her, ganz genau wissen, was hässlich und was schön, national und fremd, nützlich und schädlich ist. Aber mit ihnen ist der Psychologe bald fertig, insoferne sie in den regelmässigen Blumenbeeten des klassischen Nationalgeschmackes umherwandeln und von diesem geschmückten Winkel aus das Chaos widerstrebender Meinungen und die verwirrende Mannigfaltigkeit des aufgeregten Lebens, das neue Wege sucht, beurteilen. Achtung vor der schönen Form und feinen Künstlerarbeit teilen sie mit den unruhigen Geistern, die mit Renan auf der hohen See des Ideals verunglückten, mit einem blauen Auge davonkamen und nun, nach solchen geistigen Erlebnissen, einen liebenswürdigen Skepticismus zur Schau zu tragen lieben. Sie sind von Natur aus bescheidene, höfliche Männer, der vollkommenste Gegensatz einseitig schaffender Naturen, die sich um jeden Preis behaupten wollen, sei es auch gegen eine ganze Welt. Sie wollen niemals etwas andres geben, als sich selbst. Die interesselose Betrachtung des Kunstwerkes ist ihnen fremd, ja unmöglich. Das tiefste Buch, das prächtigste Gemälde, das vollendetste Gedicht sind ihnen nichts anderes als willkommene Gelegenheiten, ihre eigene Freude zu analysiren oder einer Erinnerung zu gedenken, die sie einst beglückte und nun vielleicht zu dem halb wehmütigen Bedauern Anlass giebt, dass

ein Kunstwerk selten zweimal den gleichen ästhetischen Genuss gewährt, so wenig wie ein Mensch zweimal in den gleichen Fluss hinuntersteigen kann. Sie sind zufrieden, wenn sie dem zerstreuten Leser einen bescheidenen Teil des Vergnügens verschaffen können, das sie selbst geniessen, indem sie ihren eigenen Eindruck analysiren. Sie sind stolz, wenn sie bei dieser Gelegenheit irgend eine Heimlichkeit der Seele aufgespürt haben und den Zeitgenossen mit dem Zwinkern der Auguren davon Mitteilung machen können. Sie glauben auch nicht an die Ewigkeit der Werke; sie sind glücklich, wenn sie in der flüchtigsten Erscheinung einen neuen Zug der wechselnden Schönheit entdecken konnten, der irgend einen Wunsch ihrer Seele stillt oder eine Sehnsucht rechtfertigt. Sie verschmähen das Pathos, das unwillkürlich die Gefühle oder deren Ausdruck fälscht, wäre es auch nur durch das Wort, das in reichen, feingeistigen Naturen sofort den Gegensinn erregt. Mit ihrem geistigen Ahnherrn Stendhal, dem sinnlichen Kosmopoliten einer kräftigeren Zeit, halten sie das Schöne einfach für ein Versprechen des Glückes, une promesse de bonheur. Indem wir dieses Wort aussprechen, fühlen wir deutlich, dass wir in einer romanischen Cultur stehen, wo der Mensch vom Kunstwerk nicht die Verwirklichung eines Ideals, sondern sinnliches Vergnügen fordert. Das Verdienst dieser unersättlichen Naturen besteht im Aufdecken des Reichtums an Beziehungen zwischen Mensch und Werken, zwischen der Gegenwart, die ihr Glück im Hoffen geniesst, und der Vergangenheit, die in einem trügerischen Lichte immer ferner daherglänzt und doch die Geister knechtet. Sie gleichen jenen Sammlern, die ihre Schätze jedem gerne zeigen, hier die Geschichte eines seltenen Blattes mit der glücklichen Anmut eines wirklichen Liebhabers erzählend und dort über das Wesen der Schönheit, die ewig ihr Antlitz wechselt, Andeutungen machend, alles im leichten Tone des Weltmannes, der seinen Tag zu pflücken weiss. Gefallen und Missfallen sind die beiden Pole, zwischen denen sich diese Kritiker bewegen. Sie gehören zu den flüchtigen Folgeerscheinungen reicher, reifer

Culturen, in denen sich nur das ausserordentliche, schöpferisch veranlagte Individuum eine dauernde Stelle erobern kann*).

Auf diese Weise darf sich auch ein Dichter der Welt mitteilen. So liebte es Goethe, unbekümmert um Systeme, seine Erfahrungen und Meinungen an die Zeitgenossen zu bringen. Ihn interessierte vor allem das Phänomen Mensch, so dass man mit einigem Recht sagen kann, das grösste Ereignis im Leben des Dichters sei seine Bekanntschaft mit der grössten Erscheinung seiner Zeit, mit Napoleon, gewesen. Indem nun Goethe an einer Erscheinung das Menschliche aufsuchte und, gemäss seiner stets gesteigerten Erfahrung, klaren Auges und liebevoll heiteren Sinnes in meisterhafter Prosa festhielt, läuft er nicht so leicht Gefahr, ein Werk zu schaffen, das rasch veralten wird; denn das rein Menschliche, von einem klaren Auge wahrgenommen und aus dem Reichtum eines grossen Geistes ergänzt, muss von den Spätergeborenen mit dem gleichen Interesse erfasst werden, wie von den dankbaren Zeitgenossen. Man kennt Goethes Abneigung gegen „das historische Fach“, von dessen Studium er sich keinen grossen Nutzen versprach**); und so ist denn auch in der That seine Kritik, die er stets im Dienste seiner eigenen Entwickelung übte, ohne eigentlich historischen Charakter geblieben. Allein indem ihn ein prachtvolles Phänomen, wie Benvenuto Cellini, anzieht und zur Erklärung reizt, wird er gezwungen, auch die Zeit, die einen so ausserordentlichen Menschen hervorbringen konnte, zu studieren, zu durchdringen, sich ein Urteil zu bilden. „Wenn von Jahrhunderten oder anderen Epochen die Rede ist, so wird man die Betrachtung vorzüg-

---

*) Man höre einen solchen Kritiker über die Kritik: „D' abord dogmatique, elle est devenue historique et scientifique; mais il ne semble pas que son évolution soit terminée. Vaine comme doctrine, forcément incomplète comme science, elle tend peut-être à devenir simplement l'art de jouir des livres et d'enrichir et d'affiner par eux ses impressions“. (J. Lemaître, Les contemporains, III, 344.)

**) Vergl. das Gespräch Goethe's mit Luden. (Goethe's Gespräche, herausgegeben von W. Frh. von Biedermann, II, 42.)

lich dahin richten, welche Menschen sich auf dieser Erde zusammengefunden, wie sie sich gerührt und aus der Ferne einigen Einfluss auf einander bewiesen, wobei der Umstand, wie sie sich den Jahren nach gegen einander verhalten, von grösster Bedeutung ist." (Anhang zur Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini. II.) Und in demselben Anhang, bei der Schilderung der florentinischen Zustände, bemerkt der Dichter weiter: „Denn indem man einen Menschen als einen Teil eines Ganzen seiner Zeit oder seines Geburts- oder Wohnortes betrachtet, so lassen sich gar manche Sonderbarkeiten entziffern, welche sonst ewig ein Rätsel bleiben würden. Daher entsteht bei jedem Leser solcher früheren eigenen Lebensbeschreibungen ein unwiderstehlicher Reiz, von den Umgebungen jener Zeit nähere Kenntnis zu erlangen, und es ist ein grosses Verdienst lebhaft geschriebener Memoiren, dass sie uns durch ihre eindringliche Einseitigkeit in das Studium der allgemeinen Geschichte hineinlocken." Man sieht aus dieser Stelle, woran Goethe sein Gefallen fand: am Biographischen. Und so hat er denn auch stets, wo immer er sich an das rein Biographische halten konnte, ein eigentliches Kunstwerk geschaffen. Wir können aus den geistreichen, prächtig geschriebenen Bemerkungen zu Winckelmanns Briefen sehen, wie er sich einen Stoff zurechtlegte und ausarbeitete, auch wenn wir aus gelegentlichen Bemerkungen und Mitteilungen nicht wüssten, wie er zu verfahren pflegte. Er macht ein Schema, indem er sich vornimmt, das Verhältnis eines Mannes zu den Persönlichkeiten, Lebensmächten und den Anschauungen seiner Zeit in allgemeiner Weise, gleichsam aus der Höhe, zu behandeln. So erfahren wir denn Bedeutsames über den Eintritt Winckelmanns in das Leben, über seine harte Jugend, seine mühsamen Lehrjahre, sein tüchtiges Wirken, alles in allgemeinen Sätzen, so dass weder der Anekdote, noch den genaueren Angaben Platz gegönnt wird. Da werden Begriffe entwickelt, wie die des Antiken und Heidnischen, um das Verhältnis des bedeutenden Mannes zu solchen Welten zu zeigen und das Bestreben einer tüchtigen Natur durch geist-

reiche Vergleiche eindringlich hervorzuheben. Wir erfahren, wie der Mann sich zur Freundschaft, zur Schönheit, zum Katholicismus und seiner Hauptstadt Rom, zu hervorragenden Männern wie Mengs und Kardinal Albani verhielt; wie er sich als Litterat und Philosoph, in der Gesellschaft und im Umgang mit den Grossen, gab; wie er wirkte und sich zu einem bestimmten Charakter heranbildete. Zeitliche Schwankungen, störende Unruhe des eigenen Wesens, wie sie durch die Verhältnisse und allerlei Neuerungen entsteht, alles Das wird in herrlicher deutscher Prosa und mit der vollkommensten Ruhe des geniessenden Überblickes behandelt, und zuletzt entsteht vor unseren Augen ein klares, leuchtendes, einfaches, aber durchaus sicher ausgeführtes Bild. Solche Kritik darf nur ein grosser Geist üben, der die schwankenden Begriffe erläutert und die Sphären, in denen eine tüchtige Natur wirkt, gleichsam mit seinem Geiste beleuchtet. Schönes Wesen, die behagliche Ruhe des vollendeten Mannes, dem Welt und Kunst vertraute Gebiete sind, und eine leidenschaftslose, innige Teilnahme erheben eine derartige Kritik zum harmonischen Kunstwerk. Dem Olympier bleibt das Elend der Kritik verhüllt; er geniesst allein das Glück des kritischen Fernblicks, indem er auch vor fremden Menschen und Werken die Fülle seiner eigenen, sich stets erneuernden Natur gewahr wird. Es bleibt noch zu erinnern, dass Goethe, mit seiner Vorliebe für allgemeine Züge der menschlichen Natur, ein Mann des 18. Jahrhunderts ist.

2.

Der Kritiker kann vom Richterstuhle eines Dogmas aus sein Urteil über Menschen und Werke abgeben, oder seine rein persönliche Meinung, die durch sein erworbenes Ansehen Bedeutung erhält, aussprechen, ohne Anspruch auf Wissenschaftlichkeit zu erheben. So kann man denn zwischen dogmatischen und persönlichen Kritikern unterscheiden, die entweder auf historisch-analytische Weise oder nach Art der Naturforscher, mit oder ohne Betonung des psychologischen Momentes, verfahren. Ich will gleich beifügen, dass

diese Einteilung selten das Wesen eines Kritikers erschöpft, insofern in vielen Fällen eine Mischung der Methoden leicht ist, ja geboten erscheint. Die Mehrzahl der Kunstfreunde mag heute der Meinung sein, dass eine streng dogmatische Kritik nicht mehr zeitgemäss sei und bald verschwinden müsse. Ich werde indessen zeigen, dass die Dogmatik in der Kritik gar nicht auszurotten ist und sich auf Schleichwegen immer wieder einzustellen weiss. Sie entspricht einem menschlichen Bedürfnisse: denn der Mensch bedarf, um leben zu können, irgend eines Glaubens an unvergängliche Werte, so dass man sagen kann, ein Geschlecht, welches gar keinen Glauben habe, sei dem Untergange geweiht.

Der dogmatische Kritiker alten Schlages befand sich als Richter über das Schöne der Welt gegenüber in einer beneidenswerten Stellung, besonders wenn er, wie die alten Franzosen oder Engländer, in einer Zeit lebte, die sich in dem geschmückten Horizont einer heiteren Cultur wohl befand. Sein Blick war immer und überall in die Vergangenheit gerichtet, und hier herrscht Friede. Hier stehen im Dämmerschein wachsender Verklärung die Monumente, die ein edles Zeugnis von dem Wirken und den Tugenden der Väter ablegen und den Wetteifer der Nachgeborenen anspornen. Ihre Würde ist der Massstab für alles, was der Tag hervorbringt und was Geltung haben will; und da es in der Natur des Menschen liegt, dass er sich von seinem Thun und Lassen Rechenschaft zu geben sucht, so wird auch bald, mit zunehmender Bildung, der ästhetische Codex fertig sein, in dessen Besitz sich der Richter sicher fühlt, lauter treffende Urteile abzugeben. Die Gewissenspein heftiger Neuerer kennt ein solcher Richter nicht. Mit unvergleichlicher Sicherheit durcheilt er das ganze Trümmerfeld der Geschichte, hier im Genuss, dort im Tadel verweilend. Auch der Tadel hat in seinem Munde nichts von der Bitterkeit jener Umstürzler und Revolutionäre, die wir kennen; er ist vielmehr respektvoll, wie etwa der Tadel Voltaire's, der dem alten Corneille allerlei Fehler vorwirft, aber immer im Tone eines Sohnes, der nicht umhin kann, die offenbaren

Schwächen eines geliebten Vaters mit zarter Hand zu berühren. Wenn die Aussprüche eines Kritikers, der in einer geschlossenen Cultur lebt, als Orakel aufgenommen werden, so wimmelt es bald an Männern von Geschmack. Der Geschmack ist hier, in einer abgegrenzten Welt, stets Convenienz. Goethe hat sich in seiner milden Art darüber lustig gemacht. Der klassische Individualist und Kantianer Wilhelm von Humboldt urteilt in seiner dunklen, schwerfälligen Weise anders: „Die Notwendigkeit eines reinen, von allem Zweck entfernten Wohlgefallens an einem Gegenstande ohne Begriff bewährt dem Menschen gleichsam seine Abstammung vom Unsichtbaren und seine Verwandtschaft damit; und das Gefühl seiner Unangemessenheit zum überschwenglichen Gegenstand verbindet auf menschlich-göttlichste Weise unendliche Grösse mit hingebender Demut. Ohne das Schöne fehlte dem Menschen die Liebe der Dinge um ihrer selbst willen, ohne das Erhabene der Gehorsam, welcher jede Belohnung verschmäht und niedrige Furcht nicht kennt. Das Studium des Schönen gewährt Geschmack, des Erhabenen — wenn es auch hiefür ein Studium giebt und nicht Gefühl und Darstellung des Erhabenen allein Frucht des Schönen ist — richtig abgewägte Grösse. Der Geschmack allein aber, dem allemal Grösse zu Grunde liegen muss, weil nur das Grosse des Masses und das Gewaltige der Handlung bedarf, vereint alle Töne des vollgestimmten Wesens in eine reizende Harmonie. Er bringt in alle unsere, auch blos geistigen Kämpfe und Neigungen so etwas Gemässigtes, Gehaltenes, auf einen Punkt Gerichtetes. Wo er fehlt, da ist die sinnliche Begierde roh und ungebändigt, da haben selbst wissenschaftliche Untersuchungen vielleicht Scharfsinn und Tiefsinn, aber nicht Feinheit und Politur, nicht Fruchtbarkeit in der Anwendung. Überhaupt sind ohne ihn die Tiefen des Geistes wie die Schätze des Wissens tot und unfruchtbar, ohne ihn der Adel und die Stärke des moralischen Willens selbst rauh und ohne erwärmende Segenskraft".

Wie bezeichnend ist diese Stelle für die Zeit unserer klassischen Bildung! Man sieht, für Humboldt ist der Geschmack

eine geistig-sittliche Macht, deren Wesen der Philosoph bestimmen kann; für einen Franzosen ist er Convenienz. Nun, es hat nicht an Versuchen gefehlt, den Geschmack im edelsten Sinne zu bilden, zu beherrschen und das Schöne zu definieren, ohne dass die Nation mit Sicherheit wüsste, was das Schöne sei. Hier, vor den zahlreichen Systemen der deutschen Ästhetik, mag es am Platze sein, einiger verhängnisvoller Grundeigenschaften des deutschen Nationalcharakters zu gedenken. Friedrich Nietzsche hat die Deutschen das Volk des Selbstekels genannt, lüstern nach fremden Culturen und fremden Völkern und stets die Götter zertrümmernd, die es gestern angebetet. Zu diesen Eigenschaften, die man immerhin als problematisch ansehen mag, kommt der gefährliche Hang, sich vom künstlerischen Schaffen noch vor der That Rechenschaft abzulegen. Es ist hier nicht der Platz, des Näheren zu untersuchen, welche Werke wir der Sucht verdanken, sich den Dingen auf dem Wege der Kritik zu nähern. Die ewige Zerstörungslust, die mit einem grossen Vorzug nahe genug verwandt ist, hat nicht wenig an dem Mangel einer deutschen Cultur Schuld; denn eine Cultur kann nur gedeihen, wo eine bedeutsame Vergangenheit in allem Thun und Lassen sichtbar wird, ohne die lebensvolle schaffende Kraft der Nachkommen zu schwächen.

Bei den Deutschen ist das Individuum einsamer als sonstwo, und wenn es, im Besitze der modernen historischen Bildung, seine eigene Stellung kritisch erfasst, mag es leicht zu der Erkenntnis kommen, dass Gott den verderben wolle, den er zum Individuum mache. Wo aber in der Nation der Einzelne als Träger einer ausserordentlichen Cultur erscheint, da ist er zum Leiden ausersehen, mag auch das Glück der Einsamkeit, die alles Wachstum verheissungsvoller Triebe fördert, in gewissem Sinne die Entfaltung seines Wesens begünstigen. Der Mensch ist und bleibt auf den Menschen angewiesen.

Es sei mir hier gestattet, einen kurzen Blick auf die Entwickelung der deutschen Ästhetik zu werfen. Kein Volk hat,

wie gesagt, so viel über das Schöne nachgegrübelt, als gerade die Deutschen; kein Volk hat eine so grosse Anzahl von Ästhetikern aufzuweisen, eine Menschenpflanze, die man in anderen Ländern, in Frankreich zum Beispiel, kaum dem Namen nach kennt; kein Volk hat der Kunst eine solche Bedeutung zuerkannt, und kein Volk hat eine ähnliche Wandelung seiner ästhetischen Anschauungen durchgemacht.

Man steht heute in der Ästhetik, besonders unter Künstlern, so ziemlich auf dem entgegengesetzten Standpunkt, auf dem Kant stand, indem er das Schöne als das definierte, was ohne Interesse gefalle. Indessen hat noch kein Mensch nach dem Grunde einer solch ungeheuren Wandelung gefragt, obwohl es nicht an Darstellungen der Geschichte der Ästhetik fehlt. Man ist noch nicht soweit gekommen, die Ästhetik als eine historisch-psychologische Disziplin zu betreiben. Auch in der Ästhetik ist das 18. Jahrhundert, das Säculum des alleinseligmachenden Verstandes und der unhistorischen Bildung, noch nicht ganz überwunden. Man stellt den Menschen noch immer der Natur gegenüber, statt ihn einzureihen, und betrachtet das Schöne als reine Ausstrahlung des Menschen. Indessen entdecken wir auch bei dem Tiere Schönheitssinn und ästhetische Anlage. Wir wissen ausserdem, dass ein ästhetisches Moment in allen energischen Lebensfunktionen der Natur, besonders bei dem Vorgange der Zeugung, wirksam und bemerkbar ist; allein wir wissen noch immer nicht, worin das sogenannte Schöne besteht, es ist bis zur Stunde ein Geheimnis geblieben. Es ist uns höchstens bekannt, wie einzelne Menschen, die seine Wirkungen empfinden, es zu bestimmen suchen, und diese Bestimmungen, in ein System gebracht, nennen wir Ästhetik. Der Satz Hamerlings: „Schön ist alles rein Entwickelte“ ist ebensowenig eine Erklärung, als die Definition Stendhals, die ein Individuum, das um jeden Preis die Steigerung seiner Lebensfülle sucht, entzücken mag. Diese Aussprüche eines Dichters und Psychologen besagen im Grunde nichts weiter, als dass das Gefühl des Schönen mit der Lebensseligkeit auf das engste zusammenhänge, dass man es nicht vom Willen loslösen dürfe.

Mit der Hervorhebung der ungeheuren Wandelung, welche die deutsche Wissenschaft vom Schönen durchgemacht hat, rührt man an ein Dutzend der interessantesten Probleme: — Wie verhält sich bei Kant die ungeheure Intellektualisierung des Begriffes Schönheit zu den Anschauungen einer unhistorisch empfindenden Zeit? — Wie kam er dazu, auch die Geschmacksurteile als Urteile a priori zu erklären, die allen Menschen gemeinsam seien? — In welcher Weise ist sein ästhetischer Subjektivismus von seinem erkenntnis-theoretischen abhängig? — Welche Rolle hat die Ansicht, dass das Schöne vom Sittlichen abhängig sei, bei einzelnen Dichtern, zum Beispiel bei Schiller, gespielt? Ich erinnere an den ungeheuerlichen Satz, mit dem dieser seine Abhandlung über das Pathetische beginnt: „Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dies dadurch, dass sie uns die moralische Independenz von dem Naturgesetze im Zustand des Affektes versinnlicht." — Wie kam es wohl, dass Schopenhauer, der Philosoph des Willens, die Anschauung Kants, eines Menschen des 18. Jahrhunderts, übernahm? — Welche Bedürfnisse trieben ihn, die platonischen Ideen als Gegenstand der Kunst hinzustellen? — Ist eine solche Auffassung der Kunst, die sich an die vollkommenen Urbilder aller Dinge halten müsse, nicht eudämonistisch im tiefsten Sinne? — Wie kam es aber dann, dass er die Tragödie geradezu als Aufforderung zur Abwendung des Willens vom Leben betrachtete? — Wie war es möglich, dass ein Künstler wie Richard Wagner, über dessen Sinnlichkeit man nur in Deutschland blind ist, eine solche Kunsttendenz anerkennen konnte? — Welche Rolle spielte die Anschauung Hegels, dass die Kunst das Absolute darstellen solle, in Europa, besonders in Frankreich, wo Taine die Versuche der Realisten und Naturalisten durch seine Anschauung vom Schönen zu rechtfertigen schien, wenn auch nur für kurze Zeit? — Woher stammt das neueste Bedürfnis nach einer rein formalen Ästhetik? — Lauter Fragen, die vielleicht wichtiger sind, als die unermüdliche Katalogisierung der ästhetischen Systeme

und Begriffe, mit denen sich so viele brave Leute abgeben. Freilich, um solche Fragen zu beantworten, muss man auf alle Fälle Psycholog oder, noch besser, ein Künstler sein*).

Hier nun mufs Stendhals, jenes Fortsetzers des sensualistischen 18. Jahrhunderts gedacht werden, der mit gewohntem Tiefblick einige Wirkungen des Schönen an sich selbst beobachtete: er empfindet es direkt als Stimulans des Willens zum Leben selbst, also auf keinen Fall als willencalmierend. Stendhal steht also auf dem entgegengesetzten Standpunkte, auf dem Kant und seine kritischen Nachfolger stehen, und sein Beispiel, das Beispiel des Beobachters, der selbst ein Menschenschöpfer war, ist hier von grösster Bedeutung. Er allein kennt jenes Entzücken und jene Steigerung des höchsten Lebens, das der Künstler geniesst und der unschöpferische Mensch einfach nicht begreifen kann. Es ist psychologisch leicht erklärbar, warum er zu einer Ansicht kommen musste, die der Schopenhauers diametral entgegengesetzt ist. Beide waren offenbar ungemein sinnliche Menschen; allein während der deutsche Philosoph, der mit ethischen

---

*) Von den meisten Philosophen gilt das, was Nietzsche von den deutschen Gelehrten sagt: man möge solange von ihrer ästhetischen Rohheit überzeugt sein, als sie nicht das Gegenteil bewiesen haben. Die Art, wie Eduard von Hartmann von den „Popularästhetikern“ Lessing und Goethe spricht, ist für den Philosophendünkel recht bezeichnend. Es sei ja zugestanden, dass sich diese armseligen „Popularästhetiker“ einem wahren Ästhetiker vom Range eines Hartmann gegenüber in bedeutendem Nachteile befanden: Sie kannten vor allem nicht jenes unvergleichliche Buch, in dem der Sündenfall des Unbewussten, dem wir die Welt verdanken, romanhaft spannend erzählt wird; sie kannten auch nicht jenen herrlichen Aufsatz, in dem Hartmann das verfehlte Drama Faust zergliedert und des Behagens gedenkt, das dem lüsternen Kerl von Gelehrten hätte blühen können, wenn er Gretchen geheiratet und sich mit voller persönlicher Hingabe der Lösung des Weltprozesses gewidet hätte. — Des zweibändigen Attentates, dessen sich Dühring auf die „Grössen der Litteratur“ vor kurzem schuldig gemacht hat, will ich lieber nicht gedenken. Es genüge, zu konstatieren, dass Nicolai in Deutschland unsterblich ist, so gut wie Hegel.

Forderungen an die Welt herantrat, seine sinnlichen Triebe als bös und verabscheuungswürdig empfand, genoss Stendhal, als ein Mann des Südens, seine Sinnlichkeit als ausserordentliches Glück, dem er voll Übermut zuweilen verletzenden Ausdruck zu geben liebte. Stendhal's Beispiel hat gewirkt: wir sehen es bereits an Männern, die, ohne Sinn für ästhetische Feinheit, von der Kunst fordern, dass sie dem Leben diene und nicht der Moral und nicht der Sitte. „L'art pour la vie!" lautet das Feldgeschrei, das die Formel „l'art pour l'art" abgelöst hat, das aristokratische Glaubensbekenntnis schönheitsseliger Dichter, die in der Pflege vollendeter Formen ein Mittel sahen, um sich von der spiessbürgerlichen Menge zu scheiden. Mit jener Formel „l'art pour la vie" stehen wir vor neuen Problemen. Ob der Kunst und ihrer souveränen Stellung damit gedient ist, ist die allernächste Frage. Die Verpöbeler der Kunst könnten diesen weiten Wahlspruch mit demselben Recht auf ihre Fahne schreiben, als die Verehrer aller Lebensfülle und schöpferischen Freude am Dasein, die in der Kunst ihre Denkmale suchen. Mit diesem Wahlspruch ist man aber auch über den Spruch Nietzsches hinaus: „Nichts ist hässlich als der entartende Mensch." Als Beweis hiefür kann der Naturalismus dienen, dessen Dichter weder die grosse Fülle mächtigen Lebens besitzen, noch zum Ausdruck zu bringen suchen, sondern im Dienste eines gehemmten Lebens dichten, das seine suchenden Augen in eine goldene Ferne wirft, wo das Leben seine Feste feiern soll, als dessen Held der neue, vollkommene Mensch, das Gegenbild des abstracten Vernunftmenschen, erscheint. Vom Naturalismus, insofern er als Kunst leidenden Lebens gelten muss, habe ich später zu reden.

3.

Wie aber wird sich ein hervorragender Mann von Geschmack, un homme de goût, mit feinen Sinnen, bewährter Klugheit und einem begreiflichen Stolz auf die Vergangenheit seiner Nation verhalten, wenn er, nachdem er seinen Geist an den

trefflichsten Werken geschult und gebildet, in ein Zeitalter gerät, das die Naturwissenschaft vergöttert und von ihr alles Heil erhofft? Wird er der Wissenschaft seine persönlichen Neigungen opfern, oder wird er seiner Natur treu bleiben? Wie wird er seine Idiosynkrasieen zu rechtfertigen suchen? Vor allem, wie wird er seine Zeitgenossen, die vielleicht am Tage leiden, beurteilen? Wie wird er sein Handwerk treiben, in der Jugend und im Alter, als werdender und gereifter Mann, der sein Instrument mit dem Behagen des Virtuosen zu spielen versteht? Das Leben des grossen französischen Kritikers Sainte-Beuve mag uns Antwort auf diese Fragen erteilen.

Da ist es zunächst von hohem Interesse, das Bekenntnis des alternden Meisters über seine kritische Methode, die im Rufe der Willkür stand, zu vernehmen. Er sagt in einer Arbeit über den problematischen Rhetoriker Chateaubriand: „Ich habe oft vernommen, wie man der modernen Kritik, besonders aber der meinigen, vorwirft, sie sei ohne Theorie, ganz historisch, ganz persönlich. Diejenigen, die mich am freundlichsten behandelten, mochten wohl zugestehen, dass ich ein guter Richter, wenn auch allerdings ohne Gesetzbuch sei. Ich befolge indessen eine Methode, die sich, wenn sie auch früher nicht vorhanden war und nicht zuerst als Theorie aufgetreten ist, bei mir durch die Praxis gebildet und durch eine lange Anwendung Bestätigung in meinen Augen gefunden hat.

„Die Litteratur, das Schrifttum, ist für mich nicht von der Organisation des Menschen zu trennen; ich kann einem Werke Geschmack abgewinnen, aber es wird mir schwer, es ohne Kenntnis des Menschen zu beurteilen; und so möchte ich sagen: wie der Baum, so die Frucht. Das Studium der Litteratur leitet mich so auf ganz natürliche Weise zum Studium der Moral. Was die Alten anbelangt, so fehlen ausreichende Hilfsmittel der Beobachtung. Bei den wirklichen Alten, von denen wir nur die halben, gebrochenen Bildsäulen besitzen, ist es in den meisten Fällen, mit dem Buch in der Hand, unmöglich, an den Menschen zu gelangen. Man muss sich

2*

begnügen, das Werk zu deuten, zu bewundern und den Urheber oder den Dichter durch es hindurch zu träumen. So kann man die Gestalten der Dichter und Philosophen, die Büsten des Plato, des Sophokles oder des Vergil im Sinne eines hohen Ideals wiederherstellen. Das ist alles, was unsere unvollständigen Kenntnisse und der Mangel an Quellen und Hilfsmitteln der vergleichenden Untersuchung gestatten. Ein grosser Strom, unpassierbar in den meisten Fällen, trennt uns von den grossen Männern des Altertums. Grüssen wir sie von einem Ufer zum anderen!

„Bei den Modernen steht die Sache anders, und die Kritik, die ihre Methode den Hilfsmitteln anpasst, hat hier eine andere Pflicht. Einen neuen Menschen kennen und ihn gut kennen lernen, besonders wenn er ein hervorragendes, gefeiertes Individuum ist, ist eine grosse Sache, die man nicht verachten darf. Die moralische Beobachtung der Charaktere hat noch mit Einzelheiten, den Anfangsgründen, der Beschreibung der Individuen oder höchstens einiger Arten zu thun: Theophrast und Labruyère gehen nicht darüber hinaus. Ein Tag wird kommen, — ich glaube ihn im Laufe meiner Beobachtung erahnt zu haben, — wo die Wissenschaft der Kritik gegründet ist und die Familien der Geister und ihre Hauptabteilungen bestimmt und bekannt sind. Dann wird man im Stande sein, aus dem gegebenen Hauptcharakter eines Geistes verschiedene andere Charakterzüge abzuleiten. Allerdings wird man den Menschen nie ganz wie ein Tier oder eine Pflanze behandeln können; der geistige Mensch ist mannigfaltiger, er hat, was man so Freiheit nennt, die auf alle Fälle eine grosse Beweglichkeit möglicher Verbindungen voraussetzt. Doch wie dem auch sei, man wird mit der Zeit die Wissenschaft des Moralisten auf breiterer Grundlage aufbauen müssen; sie steht heute da, wo die Botanik vor Jussieu, die vergleichende Anatomie vor Cuvier stand, sozusagen auf dem anekdotischen Standpunkt. Wir fertigen, was uns betrifft, einfache Monographieen, indem wir Beobachtungen über das Detail anhäufen.

„Doch selbst wenn die Wissenschaft der Geister organisiert

wäre, wie man sie erhoffen kann, bliebe sie immerhin so fein und beweglich, dass sie nur für diejenigen existierte, die natürlichen Beruf und Talent zur Beobachtung haben. Sie bliebe immerhin eine Kunst, die einen geschickten Künstler verlangt. Ich nehme also an, jemand besässe dieses Talent, nebst der Fähigkeit, die litterarischen Gruppen und Familien zu verstehen; er könne sie auf den ersten Blick unterscheiden, ihren Geist und ihr Leben begreifen, als ein Berufener, der dazu taugte, in dem ungeheuren Gebiete der Geister als guter Naturforscher zu schaffen. Wenn es sich darum handelt, einen Schriftsteller zu studieren, dessen Werke man gelesen hat und der wirklich eine eingehende Prüfung verdient, — wie soll man es anfangen, wenn man nichts Wichtiges, nichts Wesentliches auslassen, wenn man aus dem Urteil der ehemaligen Rhetoriker herauskommen, sich nicht von Phrasen, von Worten, von schönen conventionellen Gefühlen täuschen lassen, die Wahrheit wie bei dem naturwissenschaftlichen Studium erreichen will?

„Zuerst: es ist sehr nützlich, mit dem Anfang anzufangen und, falls Hilfsmittel vorhanden sind, den hervorragenden oder ausgezeichneten Schriftsteller im Verhältnis zu seinem Geburtslande, zu seiner Rasse zu nehmen. Wenn man die Rasse in physiologischer Hinsicht nach Vor- und Nachfahren genau kennte, würde helles Licht auf die geheimen und wesentlichen Eigenschaften der Geister fallen; aber des Öfteren bleibt diese Wurzel im tiefsten Dunkel und entzieht sich den Blicken. Für den Fall, dass sie einigermassen sichtbar ist, gewinnt man viel durch ihre Beobachtung. Man erkennt, man findet sicherlich den hervorragenden Mann, wenigstens teilweise, in seiner Mutter, der direktesten und sichersten Verwandtschaft, sowie in seinen Schwestern und Brüdern, ja selbst in seinen Kindern. Hier finden sich wesentliche Charakterzüge, die bei jenem oft verhüllt sind, weil sie im grossen Individuum zu dicht oder zu nahe bei einander liegen; bei den Anderen seines Blutes ist der Untergrund nackter, in einfacherem Zustand zu finden: die Natur allein trägt die Kosten der Analyse."

(Um seine Ansicht zu beleuchten, führt Sainte-Beuve einen interessanten Fall an: Chateaubriand, dem der ganze Artikel gewidmet ist, besass zwei Schwestern, die eine begabt mit grosser Einbildungskraft, die nicht ohne eine gewisse Dummheit war (sur un fond de bêtise); die andere von künstlerischer Feinfühligkeit und einer gewissen zärtlich-melancholischen Phantasie; sie starb im Wahnsinn. Der Charakter beider Schwestern scheint oft in dem blasierten Schriftsteller verschmolzen zu sein.)

„Nachdem man sich, soviel als irgend möglich, über Herkommen, unmittelbare und nächste Verwandtschaft eines bedeutenden Schriftstellers unterrichtet und desgleichen Unterricht und Erziehung betrachtet hat, bleibt ein wesentlicher Punkt zu bestimmen: die erste Umgebung (milieu), die erste Gruppe der Freunde und Zeitgenossen, zu welchen er gehörte, in dem Augenblick, wo sein Talent ausbrach, Gestalt annahm und in das reife Mannesalter trat. In der That, das Talent wird in diesem Moment gezeichnet, und bleibt es, was es auch später beginnen möge.

„Verständigen wir uns über das Wort Gruppe, welches ich öfter anwende. Ich definiere die Gruppe nicht als zufällige, künstliche Zusammenscharung geistreicher Leute, die sich zu gewissen Zwecken vereinigen, sondern als die natürliche, instinctive Verbindung junger Geister und junger Talente, die nicht gerade ähnlich sein oder zur selben Familie gehören müssen, wohl aber der gleichen Brut und dem gleichen Frühling angehören, erblüht unter demselben Sterne, und die sich, bei verschiedenem Geschmack und Beruf, für ein gemeinsames Werk geboren fühlen, wie der Kreis Boileau's, der Hainbund, der cénacle des Jahres 1828.

„Die sehr grossen Individuen bedürfen der Zugehörigkeit zu einer Gruppe nicht: sie sind selbst ein Centrum, um das man sich schart; das Talent dagegen erhält von der Verbindung, von dem thätigen Austausch die Ideen, von einem beständigen Wetteifer mit seinen Gleichstrebenden die äussere Form, seine ganze Entwicklung und seinen ganzen Wert. Es giebt Talente, die mehreren Gruppen zugleich angehören und beständig die

verschiedensten Kreise durchlaufen, indem sie sich vervollkommnen, umbilden, verbilden. Hier handelt es sich darum, bis in den Wechsel und die langsamen oder plötzlichen Bekehrungen, die geheimen, immer gleichen Triebfedern und den dauernden Beweggrund festzustellen.

„Jedes Werk eines Autors, das man auf diese Weise gelesen und geprüft, nachdem man es in seinen Rahmen gefügt und mit den Umständen zur Zeit seines Erscheinens umgeben hat, erhält so seine ganze Bedeutung — seine historische und seine litterarische Bedeutung — die richtige Stufe der Originalität, der Neuheit oder Nachahmung, und man läuft nicht Gefahr, bei der Beurteilung falsche Schönheiten zu erfinden oder an der unrechten Stelle zu bewundern, wie dies unvermeidlich ist, wenn man sich an die Rhetorik hält.

„Mit der Bezeichnung Rhetorik, die bei mir nicht in absoluter Missgunst steht, will ich durchaus nicht die Urteile von Geschmack, die unmittelbaren und lebhaften Eindrücke tadeln und ausschliessen; ich verzichte nicht auf Quintilian, ich beschränke ihn. In der Culturgeschichte und in der Kritik ein Schüler Bacon's zu werden, erscheint mir als Bedürfnis der Zeit und ausgezeichnete Grundbedingung, um zu urteilen und, in der Folge, mit grösserer Sicherheit zu geniessen.

„Wer ein Talent nur spät kennen und es in seiner Fülle, in seinem letzten Werke schätzen gelernt hat, wird nie ein vollkommenes, natürliches, einzig lebendiges Bild erhalten, wie derjenige, der es im ersten Moment seines Aufschwunges und seines Glanzes erblickte. Vauvenargues hat über den Reiz, welchen ein erster Erfolg, ein glückliches Auftreten in der Jugend besitzt, eine höchst anmutige Äusserung gethan: „Die Gluten der Morgenröte sind nicht so hold, als der erste Blick des Ruhmes.“ So giebt es für einen Kritiker, der sich mit einem Talent beschäftigt, nichts, das dem Überraschen des ersten Feuers, des ersten Ausbruchs, dem Einsaugen des Duftes seiner Morgenstunde, in der Blüte seiner Jugend und seines Geistes, gleichkommt. Der erste Abzug eines Bildnisses hat für den Liebhaber, den Mann von Geschmack, einen Wert,

den in der Folge nichts ersetzen kann. Ich kenne keinen süsseren Genuss für den Kritiker, als ein junges Talent zu finden und zu zergliedern, mit all seiner Frische, Wahrheit und Ursprünglichkeit, ehe sich das Erworbene und Künstliche eingeschlichen hat."

„Es ist nicht nur von grosser Wichtigkeit, ein Talent im Augenblicke seines ersten Auftretens und Erfolges, seiner vollendeten Bildung und Männlichkeit zu betrachten. Es giebt eine zweite Periode, deren Feststellung nicht weniger wichtig ist: der Augenblick, wo die Corruption, der Verfall, das Abkommen vom rechten Wege beginnt. Man wähle die am wenigsten verletzende, die mildeste Bezeichnung. Jeder wird hievon betroffen.

„Man kann nicht genug Schliche und Wege finden, um einen Menschen, das heisst etwas anderes als einen reinen Geist kennen zu lernen. Solange man sich über einen Autor nicht selbst eine gewisse Anzahl Fragen vorgelegt und beantwortet hat, wäre es auch nur ganz still für sich allein, ist man nicht sicher, ihn ganz erfasst zu haben, selbst wenn diese Fragen der Natur seiner Schriften ferne lägen: Was dachte er in religiösen Dingen? — Wie berührte ihn der Anblick der Natur? — Welches war sein Verhältnis zu den Frauen? — zum Gelde? — War er reich, war er arm? — Wie war seine tägliche Lebensweise? — etc. etc. Endlich: welche Laster oder Schwächen besass er? Kein Mensch ist frei von solchen.

„Öfter verfällt ein Autor während des Schreibens in das Übermass, oder auch, absichtlicher Weise, in das Gegenteil seines Lasters, seines geheimen Hanges zum Verdecken und Verstecken. Doch auch dies ist sichtbar und leicht zu erkennen, trotz der Verhüllung. Es ist zu bequem, in allen Dingen die entgegengesetzte Stellung einzunehmen; man thut nichts als seine Fehler umkehren. Rien ne ressemble à un creux comme une bouffissure.

„Wenn es gerecht erscheint, ein Talent durch das Medium seiner Freunde und natürlichen Anhänger zu beurteilen, so

ist es nicht weniger statthaft, es zur Gegenprobe — denn zur solchen wird dieses Verfahren — nach seinen Feinden, nach seinen Antipoden, nach denen, die es instinktiv nicht ausstehen können, zu richten.

„Nichts ist besser geeignet, die Grenzen eines Talentes, seine Sphären und sein Gebiet zu umschreiben, als die Kenntnis des genauen Punktes, wo die Auflehnung gegen dasselbe beginnt. Hier sind selbst Einzelheiten reizvoll zu betrachten. Man verabscheut sich zuweilen in der Litteratur, ohne sich persönlich zu kennen. Da ist Rassenhass, wenn nicht gemeiner Neid im Spiel.“ (Nouveaux Lundis, III, pag. 13—32.)

Merken wir aus diesem gedrängten Bekenntnis eines rüstigen Greises zunächst das Eine: Die Kritik ist eine Kunst, zu deren Ausübung es auf alle Fälle feiner Hände bedarf. Erinnern wir uns zu gleicher Zeit an den Ausspruch Schopenhauer's, dass auch die Philosophie eine Kunst sei. Damit ist das Recht der Persönlichkeit auf alle Fälle gewahrt, mag auch die Erfahrung, die sich ins Unendliche erweitern kann, dem Manne solche Fesseln anlegen, dass andere, die nur ihre eigene Natur beobachten, überhaupt an seiner Freiheit zweifeln. Ich lese ein groses Behagen aus den Ratschlägen heraus, die Sainte-Beuve zu einer Zeit verlauten liess, wo er mit der vollen Sicherheit eines gereiften Geistes an Menschen und Werke herantrat. Der Mann, welcher diese Sätze als Ergebnis langer kritischer Thätigkeit in einem arbeitsamen Leben niederschrieb, wird von vielen als der erste Kritiker Frankreichs, ja des ganzen Jahrhunderts betrachtet. Es sei mir gestattet, seine Methode mit einiger Freiheit auf ihn selbst anzuwenden.

Auguste-Charles Sainte-Beuve wurde am 23. Spetember 1804 in Boulogne-sur-mer als posthumer Sohn eines ältlichen Vaters geboren, der aus der Picardie stammte und ein Amt in der Zollverwaltung bekleidete. Der Vater des Kritikers, nicht ohne gewisse Bildung, hatte das Recht, die Partikel vor dem Namen zu führen; der Sohn, der sich nicht zum Adel rechnete, liess sie indessen fallen. Im Jahre 1818 zog die Witwe des Beamten, die dem begüterten Bürgerstande ange-

hörte, mit ihrem Sohne nach Paris. Der junge Sainte-Beuve machte hier ausgezeichnete Gymnasialstudien und wandte sich hierauf dem Studium der Medizin zu. In gewisser Hinsicht ist er sein ganzes Leben hindurch ein „carabin“, ein Beflissener der Medizin geblieben, der das Seziermesser mit Wollust und Geschick handhabte. Eine unwiderstehliche Neigung zur Litteratur liess ihn jedoch bald das Studium der Arzneikunde vernachlässigen; er schrieb seine ersten kritischen Artikel für den einflussreichen „Globe“, den Goethe mit grossem Eifer las und als Organ einer kühnen, gewandten, geistreichen Jugend schätzte, lernte Victor Hugo kennen, kam mit den Romantikern in nähere Berührung und veröffentlichte 1829 seine erste Gedichtsammlung, unter dem Pseudonym Joseph Delorme. Auch mit den Saint-Simonisten trat er, wie auch Heine, den er übrigens hasste, in nähere Verbindung, ohne sich indessen der kleinen Kirche anzuschliessen. In seinem Alter äusserte er, vielleicht infolge dieses Einflusses, sozialistische Ansichten in vertrautem Freundeskreise. Während seiner langsamen Entwicklung war er ein fleissiger Mitarbeiter der von Buloz begründeten „Revue des deux mondes“. Er war um diese Zeit sehr arm und liebte seine Unabhängigkeit über alles. Mit seinem mässigen Verdienst unterhielt er seine Mutter, die im Jahre 1850 in hohem Alter starb. Zweimal unterbrach er, aus verschiedenen Beweggründen, seine kritische Thätigkeit in Paris: er las 1837 in Lausanne über Port-Royal und 1848, auf Veranlassung des belgischen Ministers Rogier, an der Universität Lüttich, wo er sein berühmtes Buch über Chateaubriand und sein litterarisches Gefolge vortrug. Diesen kurzen Aufenthalt in der Fremde abgerechnet, lebte Sainte-Beuve bis zu seinem Tode in Paris. Nach dem Staatsstreich vom 2. Dezember söhnte er sich mit der bestehenden Gewalt aus, ja er galt zuletzt als eine ihrer Stützen (souteneurs), erhielt 1865 die Würde eines Senators, mit einem lebenslänglichen Jahresgehalt von 30,000 Franken, und starb am 18. Oktober 1869 vor dem Zusammensturz des zweiten Kaiserreiches, mit dessen Machthabern er noch kurz vor seinem Tode sich

verfeindete, indem er den freien Gedanken verteidigte. Seine Hauptwirksamkeit fällt in die Zeit der Herrschaft des anderen Bonaparte; er war der romantischen Schule gänzlich entwachsen und galt den systematischen Köpfen als verehrungswürdiger Verfechter einer streng wissenschaftlichen Kritik, die in seinen jungen Freunden Taine und Renan Anspruch auf allgemeine Geltung erhob. „Meinem Beruf als Kritiker ganz hingegeben, habe ich gesucht, mehr und mehr ein guter und, soweit dies erreichbar, ein geschickter Arbeiter zu sein". Mit diesen Worten schliesst eine kurze, selbstbiographische Skizze Sainte-Beuve's, der ich die einzelnen Daten seines Lebens, mich auf Wesentliches beschränkend, entnommen habe*). (Nouveaux lundis, XIII, Ma biographie.)

In einem Aphorismus erteilt Sainte-Beuve den Rat, zunächst, wenn es sich um die Beurteilung eines Mannes handle, nach der dominierenden Leidenschaft desselben zu fragen. Wir kennen diese bei ihm selbst: es war eine masslose Sinnlichkeit, deren Knechtschaft er selbst fühlte, ohne sie bezwingen zu können, wenn man den Zeugnissen einiger seiner Zeitgenossen trauen darf. Wie alle Naturen ähnlichen Gepräges, die aus irgend einem Grunde niemals jung gewesen, wurde er allmählig zum greisenhaften, impotenten libertin, dem das Leben nur noch zwei Reize bot: regelmässige Arbeit und das Weib**). Die Begierde überlebte in ihm selbst das physische Vermögen. Er besass nichts von dem vornehm gearteten Geschmack hochgeistiger Männer in geschlechtlichen Dingen: er nahm mit allem vorlieb, er verschmähte weder die Wäscherin,

---

*) Werke: Causeries du Lundi, 14 vol. Premiers Lundis, 3 vol. Nouveaux Lundis, 13 vol. Portraits contemporains, 5 vol. Chateaubriand et son groupe littéraire, 2 vol. Proudhon, sa vie, so correspondance, 1 vol. Talleyrand, 1 vol, Madame Desbordes-Valmore, 1 vol. Général Jomini, 1 vol. Histoire de Port-Royal, 7 vol. Etude sur Virgile, 1 vol. Correspondance, 3 vol. Lettres à la Princesse, 1 vol. Le clou d'or, 1 vol. Volupté, 1 vol. Poésies, 2 vol.

**) Sainte-Beuve et ses inconnues, par J. Pons, ein höchst unangenehmes Buch.

noch die Magd, noch die Dirne. Die Prinzessin Mathilde, seine Freundin, nannte sein kleinbürgerliches Haus ein Bordell. In einer interessanten Randbemerkung, die einen eigentümlichen Einblick in die Natur dieses arbeitsamen Lebemanns gestattet, im Nekrolog Alfred de Musset's bemerkt der Kritiker über sich selbst: „Ich träume zuweilen einen Traum vom Paradiese: jeder von uns vereinigt sich mit dem Kreis, zu dem er gehört, und findet jene, denen er gleicht. Mein Kreis wäre, wie ich schon an anderer Stelle gesagt, jener der Ehebrecher (moechi), die traurig wie Abbaddonna, geheimnisvoll und träumerisch bis in den Schoss des Vergnügens und für immer bleich im Banne der zärtlichen Wollust sind. Musset hatte im Gegenteil von früh an zum Ideal die Orgie, das heilige, schimmernde Bacchanale. Er gehörte zu dem Kreis der Herzogin de Berry, (der Tochter des Regenten), und der kleinen Aristion der Anthologie, die so ausgezeichnet tanzte und drei Becher nach einander austrank, die Stirne mit Kränzen belastet: *Κῶμοι καὶ μανίαι, μέγα χαίρετε!*“ (Anthol. Palat. VII, 223).

Grausamkeit und Wollust sind verwandte Affekte. Die Kritik selbst ist in späteren Civilisationen nur zu oft Ersatz für die Grausamkeit, die sonst, in einer zahmen Umgebung, keine Nahrung fände. Niemand verstand es besser, ein Lob mit Gift zu durchtränken, als Sainte-Beuve. Die Brüder Goncourt, die sich freilich, als zweifelhafte Neuerer und Vertreter eines anderen Geschmackes, seines aufmunternden Wohlwollens kaum rühmen durften, nannten ihn einen „empoissoneur d'éloges.“ Seine Fussnoten gleichen kleinen Vipernnestern.

Dieser glühendsinnliche Mann war in seiner Jugend ein Dichter, auf den, als auf ein verkanntes Muster, er in seinem späteren Alter in versteckter Weise hinzudeuten liebte. Er kannte die Qualen jener Naturen, die blühende, schönheitsselige Hellenen sein möchten, aber, trotz aller geistigen Freiheit, das geheime Gefühl der Sündhaftigkeit niemals los werden, von Grund aus. Ein Hang zu sinnlicher Mystik blieb ihm von der Zeit seiner Entwickelung her immer eigen: er war und blieb in dieser Hinsicht durchaus Romantiker. Seine Verse

veraten ein feines Formgefühl, Sinn für zarte Wirkungen, seltene Reime und eine Intimität der Stimmung, die er seiner Vertrautheit mit den englischen Seedichtern verdanken mochte. Zu einem entwicklungsfähigen Dichter fehlte ihm jedoch die treibende Gestaltungskraft.

Eine Natur mit solchen Leidenschaften ist nicht leicht zu fassen. Wer Dichter, Lebemann, Kritiker, gewiegter Journalist in einer Person ist, hat vielerlei geistige Bedürfnisse, die sich widersprechen und in mannigfacher Weise äussern. Von der Selbstherrlichkeit eines Musset oder von der brutalen Gesundheit eines Hugo ist keine Spur in dieser weiblichen Natur bemerkbar. Sainte-Beuve zählte sich selbst zu den geistigen Arbeitern oder, wie er zu sagen pflegte, zu den Proletariern, nicht ohne geheimen Groll gegen alle Aristokraten, glänzende Soldaten oder grossherrliche Edelleute, die er, der unterdrückte Lebemann, um ihrer Erfolge bei den Frauen willen beneidete. Er war klein von Wuchs, breit von Schultern und von grosser Hässlichkeit, die indessen durch die priesterlich einschmeichelnden Manieren und den geistreichen Ausdruck seiner Züge gemildert wurde. Sein Mund war breit und ausserordentlich fein gezeichnet, wie noch an seiner Totenmaske im Museum Carnavalet zu sehen ist. Aristokratischen Beobachtern erschien er seinem Gehaben, seinen Gewohnheiten, seiner Kleidung nach als Typus eines wohlhabenden, französichen Kleinbürgers, der, obwohl er die glänzendsten Salons einer alten Gesellschaft besuchte, doch nichts von der edlen Anmut freier Weltleute anzunehmen verstand. Er besass weder Sinn für die Musik, noch für die bildenden Künste, wie denn sein Schönheitssinn höchst einseitig entwickelt blieb. Alle männlichen Geister von grossem, einseitigem Gepräge waren ihm im Grunde des Herzens zuwieder: wie Victor Hugo, den er unter die Geister einreihte, die zu klein für den ersten und zu gross für den zweiten Rang sind; wie Alfred de Musset, der glänzende Vertreter jener unersättlichen Vorausnehmer des Lebens, die kein Mass und kein Ziel kennen und, von Genuss zu Genuss taumelnd, vor Begierde verschmachten; wie Balzac, der derbe,

vierschrötige Schilderer der juste-milieu-Zeit, der, ohne Geschmack und Stil, seine glänzenden Romane als unermüdlicher Geschäftsmann schrieb; wie jener seltsame Reiteroffizier Napoleons, Stendhal-Beyle, der, als erster französicher Kosmopolit grossen Stils, die herrlichen, schöpferischen Kraftnaturen der italienischen Renaissance verstand und die Enge der französischen Cultur verachtete, weil sie jede Individualität ertöte.

Um so besser verstand Sainte-Beuve jene Naturen, die, bei anscheinender Gesundheit, doch schon von der Fäulnis alter Civilisation ergriffen sind; und so hat man ihn nicht ganz mit Unrecht den Vorläufer der Décadence genannt, als deren bewusster Vertreter Charles Baudelaire, der rätselhafte Dichter des satanischen Katholicismus, vor uns steht. Er war ein féminin, ein unvollkommener Mann, um ein geistreiches Wort seiner fürstlichen Freundin zu gebrauchen.

Von welcher Art ist nun die Kritik, die man von einem solchen Manne erwarten darf? Seine Bekenntnisse, die ich oben angeführt habe, sagen es deutlich genug, wie er zu arbeiten pflegte. Er besass einen ungeheuren Fleiss und ein vielseitiges Gedächtnis, das alle bezeichnenden Züge und Anektoden mit der Leidenschaft des Psychologen sammelte und festhielt, um sie, wenn sie nicht allzu gallisch waren, am gehörigen Orte einzuschalten. Ehe er einen Artikel begann, las er Alles, was der Autor und andere über ihn geschrieben hatten. Die Beamten der Staatsbibliothek waren stolz darauf, dem berühmten Kritiker ein reiches Material, hübsch geordnet, zur Verfügung zu stellen. Einstweilen behandelte er seine Opfer oder Helden wie ein Naturforscher, dem die exakte Beobachtung über alles geht. Erst wenn er seine ungeheure wissenschaftliche Neugierde befriedigt und klaren Einblick in die Natur eines Mannes gewonnen hatte, ordnete und formte er seinen Stoff zurecht. Dies ging nun nicht immer ohne Willkür ab. Niemals sagte er alles, was er wusste; denn rechts und links galt es einen Freund, eine Frau, eine Familie oder ein nationales Vorurteil zu schonen, zu verschweigen oder zu rechtfertigen. Obwohl er Chateaubriand hasste und

diese blasiert sinnliche Natur genau kannte, wagte er erst nach dessen Tode zu erzählen, wie einst die Häscher den edlen Jordanspilger und Kämpen für die ästhetische Schönheit des Katholizismus zwischen zwei Dirnen gefunden hatten. Manche Kritiker, wie der ausgezeichnete Kenner französischen Lebens, Karl Hillebrand, haben seine ausserordentliche Wahrheitsliebe gepriesen. In der That, Sainte-Beuve liebte die Wahrheit, la verité vraie, mit Leidenschaft, aber für seinen Privatgebrauch; es genügte ihm, wenn er selbst frei von jeder Täuschung war. Indessen wurde er mit zunehmenden Alter kühner im Aussprechen auffallender Urteile, selbst auf die Gefahr hin, Anstoss zu geben oder zu verletzen. Er liebte die Alten, und zwar zog er, wie die meisten seiner Landsleute, die Griechen den Römern vor. Er citiert gern, wo es nur angeht, mit dem Behagen des feinsinnigen Gelehrten und Feinschmeckers irgend ein lateinisches Schlagwort oder eine zärtliche Stelle. Welch ein Genuss für ihn, Verse wie die folgenden aus dem Satyricon des Grazienmagisters Petronius anzuführen:

> Emicuere rosae violaeque et molle cyperon,
> Albaque de viridi riserunt lilia prato.

Er war der letzte jener Litteraten, die, trotz aller geistigen Freiheit, von ihrer Bücherstube aus an die Herrlichkeit und Einzigkeit des nationalen Geschmackes glaubten und die Dichter fremder Völker gerne als Barbaren betrachteten, denen Mass, Klarheit, Harmonie und Stil fehle. Allem Fremden stand er mit dem Misstrauen des Atheners gegenüber, der das Glück hat, alljährlich eine Tragödie des Sophokles zu hören. Fremde Grössen, wie Goethe, der seinen ersten kritischen Versuchen Aufmerksamkeit geschenkt hatte, beurteilte er nicht ohne Verständnis, aber mit versteckten Seitenhieben auf die einheimischen Männer, die er durch geistreiche Vergleiche verletzen konnte; nie verlässt ihn der Stolz des angesehenen französischen Schriftstellers, der zierliches Mass, lichtvolle Klarheit und geistreiche Oberflächlichkeit weit höher schätzt, als die geschmacklose Tiefe und ursprüngliche Gefühls-

innigkeit des Barbaren. Auch er glaubt an die Unübertrefflichkeit des nationalen Geschmackes. Man höre, welche Gemeinplätze der geistreiche Publizist Rivarol über diesen Geschmack, diese Blüte des alten Frankreichs, vorbringt: „Der Geschmack geniesst und leidet: er verhält sich zum Urteil wie die Ehre zur Rechtlichkeit: seine Gesetze sind zart, geheimnissvoll und heilig. Er bedarf nur eines Blickes, um seinen Beifall oder seinen Widerwillen, ja ich möchte sagen, seinen Hass, seine Liebe, seine Begeisterung oder seinen Unwillen zu bestimmen, — so zart, köstlich und schnellblickend ist er. Daher sind die Leute von Geschmack die obersten Richter der Litteratur. Der Geist der Kritik ist der Geist der Ordnung. Er erkennt die Vergehen des Geschmackes und bringt sie vor das Tribunal des Lächerlichen; denn das Lachen ist oft Ausdruck des Zornes, und die es tadeln, bedenken nicht, dass der Mann des Geschmackes zwanzig Wunden empfangen hat, ehe er eine schlägt.“ (Oeuvres choisies de A. Rivarol I. 306.) Die liebste Zeit des französischen Geisteslebens war dem Kritiker das 18. Jahrhundert, die Zeit unmittelbar vor der Revolution, wo die Salons, trotz des beginnenden Ernstes, noch Mittelpunkte heiterer Lebenskunst und der Versammlungsort schöner Frauen waren, die das Leben heiter nahmen und mit ihrer Gunst nicht kargten. Sainte-Beuve war ein Frauenkenner allerersten Ranges; er verstand die tiefsten Heimlichkeiten, die verborgensten Wünsche und Begierden des Weibes, sowie die zarte Kunst, all das geheime Elend des schönen Geschlechts in das Reich einer mässigen Poesie zu erheben, welche die grausamsten Wahrheiten mit einem goldenen Schleier umhüllte. Er ist unerschöpflich an feinen Zügen, wenn es gilt, das Bild einer schönen und geistreichen Frau zu zeichnen: er häuft Strich auf Strich, Nuance auf Nuance, so dass die Deutlichkeit der Zeichnung darunter leidet. Er schwelgt in der Atmosphäre gewisser Salons mit dem versteckten Grinsen des geistreichen Fauns, der das Geschäft des Beobachters mit dem feinen Behagen eines Mannes treibt, welcher in der Beobachtung sein sicherstes Glück findet. Sein

Stil hat etwas Unfassliches: er ist korrumpiert, oft unbestimmt, alltäglich und doch überaus reich an feinsten Nuancen, geschmeidig und doch zuweilen spröde, zugleich fein und gewöhnlich, voll echt nationaler Eigenart, reich an Untergründen (sous-entendus), unplastisch, ohne Geradheit, von unbestimmbarem Reiz und unübersetzbar, kurz, der Stil eines ausserordentlich feinen „Jesuiten des Geistes." Wenn irgendwo, so gilt hier das oft missverstandene Wort Buffon's: le style, c'est l'homme.

Wie an die Dichtergrösse Vergils, so glaubte er, gleich allen Durchschnittsfranzosen, an Ludwig XIV. und seine Zeit, und immer, wenn Vergangenheit und Gegenwart einander gegenüberstanden, hielt er sich schwankend in der Mitte, wehmütig mit den Augen eines erfahrenen Kenners in die goldene Zeit entschwundenen Glückes starrend, ohne indessen den schroffen Mut zur Verurteilung des Tages und seiner Bestrebungen zu finden. Seinen jungen Freunden Flaubert, Taine und den Brüdern Goncourt warf er ihren Hang zur Wissenschaft, zur Physiologie, zur unbarmherzigen Darstellung des Lebens vor. Vom Roman, den er als Schriftgattung nicht besonders schätzte, verlangte er eine gemässigte Verschönerung der Wirklichkeit, zärtlichen Vortrag und liebenswürdige, edle Charaktere. Sein Ideal war nicht die „Madame Bovary", sondern „Manon Lescaut", die seinem Lieblingsjahrhundert angehört.

Es fehlte Sainte-Beuve durchaus an einem grossen geschichtlichen Überblick, an einer Philosophie der Geschichte, sowie an der Fähigkeit, ein grosses Werk zu schaffen. Seine Geschichte des Port-Royal kann nicht als Monument gelten. Er blieb Zeit seines Lebens ein ausgezeichneter Arbeiter, ein Anreger, der unermüdlich höher stieg, kurz, der Typus des geistreichen Franzosen, der sich seines gesunden Menschenverstandes allzugern rühmt, als Gegensatz der grossen, herrlichen Naturen, die sich auf ihren schöpferischen Instinkt verlassen dürfen. Er besass nie Musse; denn diese ist nicht das Loos des Proletariers, der Brot schaffen muss und seinen

Lohn in dem Gefühl der Achtung geniesst, die man dem fleissigen Arbeiter, dem Gelehrten, entgegenbringt.

Als Litterat wirkte er besonders auf die Jugend, die in ihm hauptsächlich den Kunstrichter sah und verehrte. Er konnte seinen mächtigen Einfluss bewahren, weil er die Ansichten eines schulmässigen Schriftstellers hinter den geistreichsten Bemerkungen über die Menschennatur zu verstecken wusste. Als Franzose mittleren Schlages besass er ein Gefühl tiefer Achtung vor allen herrschenden Mächten, welcher Art sie auch sein mochten: er war nicht der Mann, einem Victor Cousin entgegenzutreten, nicht weil er dessen süssliches Gewäsche über das Wahre, Gute und Schöne für Wahrheit nahm, sondern weil ihn dessen einflussreiche Stellung in der Nation vorsichtig machte. Um einen solchen Menschen schlich er wie die Katze um den heissen Brei, indem er sich mit heimlicher Bosheit vornahm, dem toten Löwen später, bei passender Gelegenheit, einen wohlgezielten Tatzenhieb zu versetzen. Er besass eine ausgesprochene Vorliebe für mittlere Talente, die er durch seine Kritiken hob, während er zugleich Gelegenheit fand, die nicht genug zu schätzenden Eigenschaften des nationalen Geistes zu preisen und dessen Pflege zu empfehlen: Boileau, Pope und Horaz waren ihm lieber als Shakespeare und Dante. An solchen ausserordentlichen Naturen, in denen eine ganze Cultur gipfelt, ging er mit dem dünkelvollen Lächeln des skeptischen Parisers vorüber, dem seine Stadt zur Welt geworden.

Für Leute mit entschiedenem Geschmack ist dieser Kritiker, der soviel Geist in kleiner Münze unter die Leute gebracht, von hohem Interesse, aber keine eigentlich erquickliche Erscheinung. Es sind die Widersprüche in dieser mürben Natur, die den Beobachter immer wieder fesseln. Während er in seinen zahllosen Artikeln den liebenswürdigen Adel der Seele preist, neigt er allmählich zu jener Weltanschauung, welche das Leben einzig um der „Bagatelle“ willen lebenswürdig findet. Seine beiden Leidenschaften waren, wie gesagt, das Weib und die Arbeit. Es ist keinem seiner

Nachfolger gelungen, eine ähnliche Stellung zu erreichen, wie er sie durch Jahrzehnte hindurch einnahm. Zu seinen trefflichen Eigenschaften, die das eben entworfene Bild ergänzen mögen, gehört ein grosser Wohlthätigkeitssinn: er verstand es, mit der Zartheit einer Frau zu geben.

Als Anreger behält Sainte-Beuve dauernde Bedeutung, wenn man auch bedauern mag, dass er seinen Geist in kleinen Fragmenten verschwendete. Wir sind bei ihm in einem Salon, wo Leute mit gleicher Bildung und ähnlichem Geschmack den Gesprächen eines feinen Geistes lauschen, der seine Zuhörer kennt und weiss, welches Gefolge von Erinnerungen und Gedanken ein glücklich gewähltes Wort hervorrufen kann. In einem Salon redet man nicht wie in einem Laboratorium; der Ton ist gemessen, der Geist beflügelt, die Bosheit versteckt, und die menschliche Natur liebt es, sich unter einer Hülle zu zeigen, die indessen dem welterfahrenen Kenner nichts verbirgt*).

4.

In jedem Werke, das einer künstlerischen Anschauung der Dinge seinen Ursprung verdankt, giebt es ein paar Stellen, die einen besonders tiefen Blick in die Seele seines Urhebers gestatten. Oft springen diese Stellen in die Augen, wie bei Schiller in der Abhandlung über das Pathetische, oder bei Schopenhauer, da, wo er von dem seligen Glück der Contemplation als von dem Zustande spricht, in dem der Mensch des Willenszwanges entledigt sei: „Es ist der schmerzlose Zustand, den Epikur als das höchste Gut und den Zustand der Götter pries: denn wir sind für jenen Augenblick des schnöden Willensdranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Willens, das Rad des Ixion steht still.“ (Die Welt als Wille und Vorstellung, I. 231.) Oft stehen solche Stellen unter anderen Aussprüchen versteckt,

*) Vorstehender Abschnitt ist, von einigen Zusätzen und Umarbeitungen abgesehen, meinen „Essays“ entnommen.

und es bedarf eines glücklichen Auges, um ihre Bedeutung zu erraten. Besonders schwierig ist es aber, aus den Werken eines Gelehrten diese bedeutsamen Stellen herauszufinden, selbst wenn dieser, wie Taine, zu den Naturen gehört, die keinen absoluten Anspruch auf Leidenschaftslosigkeit erheben, sondern das leidenschaftliche Wollen des Künstlers, der seine eigene Welt bedroht sieht, nur zu oft deutlich merken lassen. Indessen sind wir seit dem Tode des Historikers, durch die Mitteilungen seiner Frau und seiner Freunde, in den Stand gesetzt, näher an den Mann heranzutreten, der, gleich einem wahrhaft Weisen, sein Leben verbarg und seinen Geist verschwendete.

Hippolyte Taine (fälschlich oft als Henri Taine citiert) wurde am 21. April 1828 in dem Städtchen Vouziers in den Ardennen als der Sohn eines Sachwalters geboren. Sein Grossvater war während der Restauration Unterpräfekt von Rocroi. Bei einem Schriftsteller, der den Einfluss einer ersten Umgebung auf den Geist eines Mannes bedeutsam zu nennen pflegte, ziemt es sich, auf die Landschaft seiner Heimat aufmerksam zu machen: auf das hügelige, herbe Land mit den mächtigen, düsteren Nadelwaldungen, die sich, steigend und schwellend wie ein ernstes, dunkles Meer, weit hinausziehen. Die ersten Studien des Knaben, der von einem Onkel aus Amerika früh englisch lernte, leitete der Vater selbst, der aber schon im Alter von 40 Jahren starb. Nach dem Tode desselben wurde der junge Taine, ein Kind von grosser Frühreife des Charakters, in eine Pariser Privatanstalt geschickt, wo er den Zwang der Internate kennen und verabscheuen lernte. Später zog seine Mutter nach der Hauptstadt, wo er seine Studien im Collegium Bourbon mit grossem Glanz vollendete und darauf, als Primus, in das Gymnasiallehrerseminar der rue d'Ulm, die sogenannte école normale, eintrat. Diese berühmte Schule besass zu jener Zeit eine sehr freie Verfassung, welche die Entwickelung einer eigentümlichen Persönlichkeit eher zu fördern als zu hindern suchte. Die normaliens, die, stolz auf ihre sorgfältige klassische Bildung, einen sicheren,

aber beschränkten Geschmack zur Schau tragen, haben eine ziemlich bedeutende Rolle im modernen französischen Geistesleben gespielt, nicht immer zum grösseren Nutzen der Nation, wenn man ihren zahlreichen Gegnern glauben darf. Taine war ein ausgezeichneter Schüler, welcher es in den Mussestunden liebte, seine Mitschüler „umzublättern", im lebhaftesten geistigen Verkehr, der ihm die Welt einigermassen ersetzen mochte. Sein Bildungstrieb war phänomenal: er trieb, ausser den schulmässigen Studien, nebenbei Naturwissenschaft, klassische Philologie, alte und neue Geschichte, deutsche Sprache und Philosophie, englische Litteratur, Kunst- und Kulturgeschichte und Musik. Seine Mitschüler behandelten ihn mit jener Achtung, die einer ausserordentlichen Begabung von eifrigen Jünglingen entgegengebracht wird. Er selbst genoss den Aufenthalt in dieser Pflanzschule ausgezeichneter Lehrer mit dem Entzücken eines Geistes, der im Lernen die nie versiegende Quelle ungetrübten Glückes findet. Über seinen Beruf war er sich früh im Klaren: „Ich will Philosoph werden", schreibt der junge Normalschüler zu dieser Zeit an seinen Freund Prévost-Paradol; „um jedoch an die Philosophie glauben zu können, muss man sie selbst neu schaffen." Wir besitzen das hochbedeutsame Urteil eines seiner Lehrer, Vacherot, über den glänzenden Normalien: „Der fleissigste, hervorragendste Schüler, den ich an der Schule gekannt habe. Er besitzt eine wunderbare Gelehrsamkeit für sein Alter, eine Glut und einen Lerneifer, dergleichen ich früher nie gesehen. Hervorragend durch die Schnelligkeit der Auffassung, die Feinheit des Denkens; Verständnis und Urteil zu schnell. Er liebt allzusehr die Formeln und Definitionen, denen er oft die Wirklichkeit opfert, ohne sich dessen bewusst zu sein; denn er ist vollkommen aufrichtig. Bei grosser Sanftheit des Charakters und liebenswürdigen Umgangsformen besitzt er eine unbezähmbare Festigkeit des Geistes, die so weit geht, dass niemand Einfluss auf sein Denken üben kann. Übrigens lebt er wenig in dieser Welt. Die Devise Spinoza's ist die seinige: er lebt, um zu denken. Von ausgezeichneter Lebens-

führung; was sein sittliches Verhalten anbelangt, so halte ich diese auserwählte Natur frei von jeder Leidenschaft, ausgenommen für die Wahrheit". Taines Weltanschauung, damals der reine Spinozismus, zog ihm früh Unannehmlichkeiten zu: im Jahre 1851 fiel er in einem philosophischen Examen durch, weil seine freien Ansichten den ängstlichen Examinatoren nicht behagten. Indessen erhielt er dennoch im Alter von 23 Jahren eine Anstellung als Gymnasiallehrer in Nevers, von wo er nach Besançon und von hier nach Poitiers versetzt wurde. Da er jedoch, seiner unabhängigen Anschauungen wegen, mit der hohen Geistlichkeit in Conflict geriet und allerlei Demütigungen erdulden musste, so zog er vor, ein freies Leben zu führen: er nahm einstweilen Urlaub, der ihm gern auf unbestimmte Zeit bewilligt wurde, und kehrte nach Paris zurück. Hier widmete er sich ganz dem eingehenden Studium der Naturwissenschaften und der Mathematik, gab Privatstunden zu seinem Lebensunterhalt, machte im Jahre 1853 vor der Sorbonne das Examen eines docteur ès lettres mit seinem später ausgearbeiteten Buch über „Lafontaine und seine Fabeln", und begann seine ruhmvolle Laufbahn im „Journal des Débats" und der „Revue des deux mondes". Im Jahre 1863 wurde er zum Examinator an der Militärschule zu St. Cyr und im folgenden Jahre zum Professor an der Schule der schönen Künste ernannt. Er lag seinem Berufe als Lehrer, von dem er eine hohe Meinung hegte, mit grossem Eifer ob, von 1865—1883. Er starb im Jahre 1893. Seine Gesundheit war zart. Seine Freunde priesen die seltenen Eigenschaften seines Geistes und Charakters, seine Wahrheitsliebe, den Ernst seiner Lebensauffassung, die kindliche Einfachheit und Güte seines Wesens. Nach Michelet kommen manche dieser vortrefflichen Eigenschaften dem Rassencharakter seiner Landsleute zu: „Die Rasse ist fein, intelligent, mässig und sparsam; das Gesicht etwas trocken, mit stark ausgesprochenen Zügen. Dieser Zug der Trockenheit und Strenge ist in der Provinz fast überall der gleiche. Das Land ist nicht reich, die Einwohner sind ernst, der kritische Geist herrscht vor, wie es

gewöhnlich bei Leuten vorkommt, die sich besser fühlen, als ihre äusseren Umstände es sind." (Histoire de France, II. 80.) Ein anderer Kritiker bemerkt indessen, dass Taine auf der Grenze der Champagne und den Ardennen geboren sei, und leitet den eigentümlich feinen Geist des Analytikers von einer Mischung der Provinzcharaktere ab*). Seinen Landsleuten galt Taine bald als Philosoph, bald als Historiker; andere hielten ihn für einen Culturpsychologen. Sehen wir uns zunächst den Philosophen Taine etwas näher an.

5.

Bei philosophischen Systemen mit ausgesprochen nationalem Gepräge muss man sich immer die Frage stellen: Wie werden sich andere Culturvölker dazu verhalten? Werden sie fähig sein, die eigentümlichen Vorzüge, die ein solches System vielleicht auszeichnen, überhaupt zu fassen oder nicht? Um auf einen bestimmten Fall zu kommen: Wie haben sich die Franzosen zur Hegel'schen Philosophie verhalten, diesem europäischen Ereignisse von grösster Bedeutung? Dass sie den Einfluss Hegel's bestanden haben, darf keinem Zweifel begegnen: wir brauchen uns nur der Thatsache zu erinnern, was der Weltprozess bei dem liebenswürdigen Hermaphroditen des Geistes Erneste Renan geworden ist, um über diesen Einfluss einigermassen nachdenklich zu werden. Auch Taine hat Hegel in sich aufgenommen, zu einer Zeit seiner Entwickelung, die in der Regel lebenslängliche Eindrücke hinterlässt. Es ist natürlich, dass sich der junge Denker zu Hegel hingezogen fühlte; denn auch er war ein Geist, den die Logik tyrannisierte. Der Einwand Schelling's, Hegel habe an die Stelle des Lebendigen und Wirklichen einen logischen Begriff gesetzt, ist für den Logiker, der zum ersten Mal die höhere Spekulation kennen lernt, kein Einwand. Was die damaligen Franzosen, die Söhne der Romantiker, an dem Hegel'schen System anzog, war vor allem die Idee der Ent-

*) Vergleiche: La vie d'Hippolyte Taine, d'après des documents inédits, par Gabriel Monod, Revue de Paris, Heft III, 1894.

wicklung, des Werdens; denn diese erschien dem französischen Geiste der Vergangenheit so gänzlich fremd, dass die jungen Denker nicht aus dem Staunen über diesen glänzenden Fund deutschen Tiefsinns herauskamen. Der Franzose ist keine spekulative Natur im deutschen Sinne: er liebt es, die Dinge abzugrenzen, um ihnen als Analytiker beikommen zu können; auch eignet sich seine klare Sprache kaum für die luftige Spekulation und Begriffspalterei. Man beobachte nur, was die Idee Hegel's, die sich zur Natur entlässt, bei Taine wird, nämlich zum ewigen Axiom, das sich auf dem Gipfel alles Seins ausspricht und ebendadurch die Welt hervorbringt. Jener bittere Ernst, mit dem sich die Hegelianer in Berlin um das Jahr 1830 herum fragten, was nun wohl der weitere Inhalt der Weltgeschichte sein werde, nachdem der Weltgeist in Hegel an sein Ziel, das heisst zum Wissen seiner selbst, gekommen sei, musste den Söhnen der Romantik, die in einer alten, reichen Cultur aufwuchsen, komisch genug erscheinen.

Daneben waren es andere Einflüsse, die den Charakter des Denkers Taine bestimmten. Als die Hegel'sche Philosophie in Frankreich Beachtung fand, zu einer Zeit, da ihre Herrschaft in Deutschland schon zu Ende ging, war das heranwachsende Geschlecht in Paris im Begriff, der Romantik den Krieg anzusagen: die bürgerliche Litteratur des gesunden Menschenverstandes und der junge Realismus sind zwei Formen dieser Reaktion, die erst später ihre Theoretiker fand. Auch in Frankreich bedeutete die Romantik den Bruch mit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts; auch hier erscheint sie als zweiter Teil jenes grossen Kampfes, den die Menschheit um ihre Befreiung von aller Bevormundung kämpft; auch hier, ganz wie in Deutschland, trägt die Bewegung einen vorwiegend ästhetischen Charakter, ein Verhängnis, das noch heute das allgemeine Verständnis dieser grossen Geistesströmung erschwert. Indessen blieb der ausschweifende Cultus des Individuums, das die verstandesmässige Enge und selbstzufriedene Gefühlsarmseligkeit der reinen Aufklärungsepoche

verabscheute, in Paris mehr einseitig, ja vielfach auf bunte Äusserlichkeit beschränkt. Es ist wahr: auch hier flüchteten die sogenannten Romantiker in das Mittelalter, wo Staat und Kirche als ungeheure Schicksalsmächte das Leben des Einzelnen, wie des ganzen Volkes regelten; aber sie begnügten sich, mit dem selbstherrlichen Behagen des freien Künstlers, zwischen den gothischen Domen und den alten pittoresken Strassen herumzuspazieren, in reichem Gewand und anregender Gesellschaft. Wer aber mit Künstleraugen eine Cultur durchwandert und geniesst und an ihr das Glänzende, das Buntscheckige, kurz, das Fremde liebt, wird auch bald andere Welten mit dem gleichen Behagen geniessen wollen; und so ist denn die französische Romantik im Ganzen eine genusssüchtige Vorliebe für das Exotische, eine glänzende Flucht aus der Wirklichkeit des bürgerlichsten Zeitalters, dessen herrschende Klasse, die Bourgeoisie, die Früchte der Revolution mit dem Behagen des Philisters genoss, der in der besten aller Welten lebt. Der überschwängliche Lyrismus, dem die Romantiker verfielen, musste übrigens einem jungen Geschlecht hohl genug klingen, zumal, wenn es das Jahr 1848 erlebt und den kalten Frühreif, der auf seine schönsten Blütenträume gefallen war, gesehen hatte. Auch in diesem Falle mussten die Söhne den Gefühlsrausch der Väter bezahlen. Alle jungen Männer, die nach dem Schicksalsjahre 1848 in das Leben traten, sahen sich in eine verwirrte Welt versetzt, wo nur das Geld und der Erfolg über den Wert eines Mannes entschieden. Ja, sie konnten diese harte Welt der Genussliebe und Kraftanbeterei auch schon in den Büchern finden, in der „menschlichen Comödie“ Balzac's, der sich in der bedeutsamen Vorrede seines Werkes einen „docteur ès sciences sociales“ nennt, als Sohn einer neuen Zeit, welche die Wissenschaft auf den Thron erheben sollte. Was musste sich ein junger Mensch mit klaren Augen und warmem Herzen vor dieser Welt sagen, die in Balzac ihren berufenen Schilderer gefunden hatte? Vielleicht: der Mensch ist ein zweibeiniges Tier, das durch seine Leidenschaften und

Interessen gelenkt wird. Er ist kein Vernunftwesen, sondern zeigt die Triebe und Lüste eines Gorillas, ohne, wie dieser, die Wohlthaten einer freien, wilden Natur zu geniessen. Es genügt nicht mehr, ein zartes Madrigal oder ein Bonmot zu fertigen, um, wie vor der Revolution, sein Glück in den lachenden Salons zu machen; es giebt keine Salons mehr, sondern nur Zeitungen und politische Parteien. Die Gesellschaft ist nichts anderes als ein Conflict von zahllosen Egoismen, in dem die rohe Kraft über den Adel der Seele siegt, kurz, wo der Stärkere Herr ist, wo Macht vor Recht geht. Wie leicht mag ferner ein solcher Beobachter, mit dem moralischen Rigorismus der Jugend, in dem Denken selbst das Übel aller Übel sehen und verwünschen. Balzac selbst hat bekanntlich diesem Gedanken, der immerhin von zweifelhafter Bildung zeugt, mehr als einmal Ausdruck gegeben. Taine selbst fasste die Stimmung seiner jungen Zeitgenossen in gemässigterer Weise zusammen, indem er schrieb: „Allüberall ist heute Kampf und trauriger Ernst zu finden. Jeder muss sich eine Stellung erkämpfen. Das Leben ist kein Fest mehr, das man geniesst, sondern ein Wettkampf. Man füge hinzu, dass wir verpflichtet sind, unsere Meinungen selbst zu bilden. In der Religion, der Philosophie, der Kunst und der Moral muss jeder sein System erfinden oder auswählen: eine mühsame Erfindung und schmerzliche Wahl. Das Leben verfliesst nicht mehr in einem Salon, wo man plaudert, sondern in einer Werkstatt, wo man denkt. Und glaubt ihr, ein Laboratorium und eine Prüfung seien heitere Dinge? Da sind die Züge verzerrt, die Augen müde, die Stirne sorgenvoll und bleich die Wangen."

Indessen erbten diese kritischen Geister von den Vätern mancherlei Gutes, besonders einen fein entwickelten historischen Sinn, den wir bei den Männern der Aufklärungsperiode vergebens suchen. Im Lichte des allgemeinen Werdens bekamen Vergangenheit und Gegenwart mit einem Male erhöhte Bedeutung. Man betrachtete die historischen Phänomene mit den Augen eines Forschers, der seine Erfahrungen durch Ex-

perimente und Induction erwirbt. Die unmittelbare Folge dieser Hochschätzung der naturwissenschaftlichen Methode war eine Vergötterung der Thatsache (fait), als deren Vertreter der falsche Bonaparte, der Sohn der Hortense und des holländischen Admirals Verhoult, auf dem Thron sass. Zudem waren diese jungen Männer, die mit dem festen Vorsatz ins Leben traten, sich einen guten Platz am Lebensmahle zu erobern, fast alle Plebejer, mit gutem Appetit und heftigen Leidenschaften. Eine strenge Erziehung hatte wohl ihre Träume geschwächt, aber nicht den Hunger nach den Herrlichkeiten einer Welt ertötet, die dem Stärksten zuzufallen versprach. Wer eine Welt erobern will, hat nicht Zeit, an die harmonische Ausbildung seiner Persönlichkeit zu denken: er muss Widerstände brechen, Demütigungen hinnehmen und mancherlei Unbill erdulden, die dem geborenen Olympier fremd bleiben. Übermässig grosse Hoffnungen endigen meist im Pessimismus. Der französische Pessimismus hängt mit dem Aufblühen der Naturwissenschaften zusammen. In Deutschland hatte die Philosophie des Weltekels schon früher Ausdruck gefunden, in jenem unsterblichen Werke Schopenhauers, das im Grunde einen wesentlich misslungenen Versuch der Verschmelzung des Rationalismus und der Romantik bedeutet.

Und nun denke man sich einen philosophisch veranlagten Kopf, der dem Sensualismus des 18. Jahrhunderts frühe nahegetreten war und mitten in einer materialistischen Gesellschaft lebt, das Leben mit dem Auge eines unerbittlichen Beobachters betrachtet und mit der Welt, die er in ewigem Werden begriffen sieht, durch Begriffe fertig werden will. Wie wird er die Welt betrachten, er, den kein Dämon zwingt, die Widersprüche eines Systems durch die persönliche Macht seines Ausdruckes zu verhüllen, wie es Schopenhauer gethan, bei dessen Philosophie man niemals den Autor vergessen darf, um seiner Grösse gerecht zu werden? Zunächst: einem solchen Denker werden Denken und Leben zwei durchaus verschiedene Dinge sein; er sagt es selbst: „Ich mache aus mir selbst ein zweifaches Wesen, den gewöhnlichen Menschen, der

isst, trinkt, seinen Geschäften nachgeht, zu schaden vermeidet und sich nützlich zu bethätigen sucht. Diesen Menschen lasse ich vor der Thüre; er möge seine Meinungen und Lebensführung, Hut und Handschuhe wie das Publikum für sich haben. Der andere Mensch, dem ich den Zutritt zur Philosophie erlaube, weiss nicht, dass dieses Publikum existiert. Er hat niemals geahnt, dass man von der Wahrheit nützliche Wirkungen erwarten könne, er ist, um die Wahrheit zu reden, kein Mensch, sondern ein Instrument, das die Fähigkeit des Sehens, der Analyse und der Vernunft besitzt." (Philosophes français, p. 34).

Dem entrüsteten Zuhörer, der ihm revolutionäre Einflüsse auf die Jugend vorwirft, entgegnet ein solcher Mann wohl, dass er gar keine Franzosen kenne. Schon hier begegnen wir einem Hauptfehler Taine's: er liebt es, um der unmittelbaren Wirkung willen, irgend eine Meinung auf die Spitze zu treiben. Einen Menschen, der nur Instrument wäre, giebt es so wenig als den abstrakten Vernunftmenschen des 18. Jahrhunderts, jenes seltsame Produkt einer unhistorisch empfindenden Zeit, die auch in ihren Hoffnungen ausschweifend war. Übrigens würde man Taine Unrecht thun, wenn man ihn als spekulativen Philosophen im deutschen Sinne betrachten wollte: er war vor allem Analytiker oder Psychologe, wie man aus seinem Hauptwerke, „De l'intelligence" ersehen mag. Ich muss mich damit begnügen, einige seiner Hauptsätze anzuführen. Sein Kampf gegen die französischen Philosophen des 19. Jahrhunderts Laromiguière, Maine de Biran, Victor Cousin, Jouffroy geht uns nichts an. Als Erkenntnistheoretiker ist Taine Sensualist: er geht von den Engländern (Hobbes), von Lamettrie und Condillac aus. Ursache aller Erkenntnis ist die Empfindung, (sensation). Was ist Psychologie? Eine Wissenschaft der seelischen Thatsachen, die festgestellt werden können. Diese, so verschieden sie auch aussehen mögen, sind ihrer Natur nach gleichen Ursprungs und gehen auf die Empfindung, diese auf die Wahrnehmung und diese auf die Bewegung einer Gruppe von Atomen zurück. Unsere

Empfindungen sind nur Zeichen für die Gegenstände*). Les idées ne sont que des images, alles Denken geschieht in Bildern; damit haben wir die Grundformel des Taine'schen Systems. Von dieser Formel aus gelangt er zu einer Erklärung der Verstandesoperationen, der allgemeinen Begriffe, der Abstraktion, der Ideen und der Natur. Es ist wohl überflüssig, darauf hinzuweisen, dass Taine die Kant'schen Kategorien und Ideen a priori ablehnt und mit den Engländern glaubt, die Genesis der Raum- und Zeitanschauung aus der Erfahrung nachweisen zu können. Was sind die Dinge? „Des possibilités de sensations dans certaines conditions, des nécessités de sensations dans des conditons plus complêtes.“ Taine vermeidet die Consequenz, die ein deutscher Idealist zur Not aus diesen Sätzen ziehen könnte: er lässt die Dinge auch ausserhalb unserer Sinne existieren. Der Begriff selbst ist im sensualistischen Sinne nur ein Aggregat von Einzelvorstellungen. Auch Taine trat an das Problem heran, wie es möglich sei, dass ein Vorgang des Bewusstseins eine Bewegung der Moleküle hervorbringe, und er löst es im Sinne des reinen Materialismus, indem er die Sensation, die Vorstellung und das Denken als mehr oder minder complicierte Formen der Bewegung auffasst. Woraus besteht das Ich? Aus einer Reihe von Phänomenen, aus gewissen Vorgängen (événements), aus Empfindungen, Bildern, Erinnerungen, Ideen, Entschlüssen. Schopenhauer betrachtet als die Grundeigenschaft des Verstandes, ja als seine eigentlichste Form, die Fähigkeit, die Kausalität, den Übergang von der Wirkung auf die Ursache und von der Ursache auf die Wirkung zu erkennen. Taine berührt das Problem der Kausalität, das vielleicht nur in der Willenssphäre gelöst werden kann, nicht weiter. Er bemerkt blos, dass jeder Wechsel bedingt sei, und die Bedingung dieses Wechsels nenne man eben Ursache.

Was ist nun diesem Positivisten die Natur? „Une infinité de fusées, toutes de même espèce, qui, à divers degrés

---

*) Vergl. Helmholtz, Reden und Vorträge, II, 222.

de complication et de hauteur, s'élancent et redescendent incessement et éternellement dans la noirceur du vide, voilà les êtres physiques et moraux; chacun d'eux n'est qu'une ligne d'événements, dont rien ne dure que la forme, et l'on peut représenter la nature comme une grande aurore boréale. Un écoulement universel, une succesion intarissable de météores, qui ne flamboient que pour s'éteindre et se rallumer et s'étendre encore, sans trêve ni fin, tels sont les caractères du monde.“ Ich habe den Einfluss Spinoza's auf den jungen Taine erwähnt. Von ihm hat er den Begriff der Einheit alles Seins übernommen:

„Le monde n'est point un monceau d'êtres, mais un être unique. Il n'y a point d'événement, qui ne tire derrière lui et devant lui la chaine infinie et indissoluble, qui s'allonge jusqu'aux deux extrémités des temps. Il n'y a point de corps qui ne tienne à la sphère infinie et indestructible, qui s'étend jusqu'aux confins de l'espace. Tous les êtres et tous les changements se supposent et un fil ne peut se rompre sans remuer tout le réseau. En sorte que tout l'univers est un individu vivant qui subsiste par lui-même, se développe de lui-même et manifeste par ses formes engendrées et visibles la loi géneratrice et invisible qui le soutient. De l'étendue à la vie, de la vie à la sensation, de la sensation à la pensée s'ordonne une série de puissances dont la première appelle la seconde, dont la seconde nécessite la première, liées entre elles comme la fleur, le fruit et la graine d'une plante, états différents qui révèlent une même force, paroles successives qui expriment une même idée. C'est un seul animal dont les événements sont les fonctions et dont les êtres sont les membres. C'est „une seule substance divisée en mille corps distincts, une seule âme circonscrite en mille natures différentes.“ C'est „un souffle artiste, un feu intelligent qui se transforme en toutes choses, qui s'assimile à toutes choses, qui d'un cours réglé engendre toutes choses“, Dieu prévoyant et régulateur, sorte de „raison seminale“ et active, engagée dans la matière et occupée à la vivifier. Toutes ces images,

prises à la lettre par les premiers stoiciens, ne sont que des images pour Marc-Aurèle. Il pose seulement que le monde est un, qu'un ordre de lois le gouverne, et que cet ordre a l'harmonie d'une raison. Dès lors, quel spectacle! La tristesse et le dégoût n'étaient que de fausses vues de l'esprit préoccupé d'un détail et oubliant de considérer l'ensemble. Tout est bien et tout est beau." (Nouveaux Essais, p. 256—257.)

Wodurch unterscheidet sich nun dieser Monismus Taine's von dem Monismus Spinoza's? Die Einheit der Welt ist dem Franzosen, der die deutsche Philosophie kennt, nicht mechanischer Art, sondern die Einheit eines lebenden Ganzen, das aber auch auf mechanische Weise erklärt werden kann. Es wäre jedoch ganz verkehrt, Taine, auf einige Stellen hin, als einen Pantheisten im älteren deutschen Sinne zu betrachten: er fühlt durchaus kein Bedürfnis, dieses einheitliche, harmonische Ganze ästhetisch zu verklären, wenn er auch der Schönheit des Universums zuweilen begeisterte Worte widmet. Mit dem Gleichmut des kalten Beobachters steht er von den Erscheinungen, um ihren Verlauf zu beobachten; auch metaphysische oder moralische Deutungen der Phänomene sind ihm fremd, er ist zu bescheiden, um der Natur zuzumuten, dass sie sich nach menschlichen Wünschen betragen solle. Indessen ist er weit entfernt, den edlen Gleichmut eines Spinoza, dem Glückseligkeit die Tugend ist, bei jeder Gelegenheit zu betonen. In jeder Philosophie offenbart sich nicht nur ein Intellekt, sondern auch ein Wille. Taine, als Sohn einer leidenden Zeit, ist Pessimist, aber kein ethischer Entrüstungspessimist, sondern ein Determinist, der die Thatsache, dass der Mensch im Banne eherner Naturgesetze lebt, mit der ernsten Resignation des Denkers hinnimmt. Ja, aus dem Gefühle der menschlichen Kleinheit vor dem grossen All quillt ihm das Gefühl eines eigentümlichen Humors: „In der Welt herrscht das Leiden, und das ist vernünftig; willst du von den grossen Gewalten der Natur fordern, sich umzubilden, um die Zartheit deines Herzens und deiner Nerven zu schonen? In ihr tötet man sich und frisst sich auf, und das ist nicht seltsam;

es giebt nicht Nahrung genug für soviele Magen. Willst du das Leben verstehen, so sei dies der Anfang und die Grundlage all deiner Urteile und Wünsche: Du hast auf nichts ein Recht, und Niemand schuldet dir etwas, weder die Gesellschaft noch die Natur. Du bist ein Dummkopf, wenn du von ihnen das Glück verlangst; du bist mehr als ein Dummkopf, wenn du dich ungerecht behandelt glaubst, weil sie dir es nicht geben. Du möchtest geehrt sein; dies ist kein Grund, dass man dich wirklich ehre. Es friert dich; dies ist kein Grund, dass ein warmes, bequemes Kleid von selbst auf deinen Rücken fliege. Du bist verliebt; dies ist kein Grund für Gegenliebe. Es giebt unabänderliche Gesetze, die den Besitz des Ruhmes regieren, sowie das Geschenk der Liebe und die Erwerbung des Wohlstandes. Sie umgeben und beherrschen dich gleich der verdorbenen oder gesunden Luft, in der du atmest, gleich den Jahreszeiten, die, unbekümmert um deine Klagen, dich bald erwärmen, bald durch Kälte quälen: du lebst unter ihnen, armes, schwaches Wesen, wie eine Feldmaus unter Elephanten; pass' mit wachsamem Auge auf, wohin sie den Fuss setzen. Wage dich nicht in ihre gewohnten Pfade; knuppere mit Vorsicht ein Stückchen ihrer angesammelten Vorräte; besonders aber mache dich nicht im höchsten Grade lächerlich durch dein Staunen, dass sie nicht zu deinen Diensten sind, dass sie vorwärts streben, ohne an dich zu denken. Was dir das Leben giebt, ist ein freiwilliges Geschenk; Tausende, die besser waren als du, wurden schon bei ihrer Geburt zermalmt. Findest du in deinem Loche einige Vorratskammern, so danke deinem Vater, der sie mit Gefahr seines Lebens zusammenraffte. Kannst du eine Minute des Genusses erhaschen, so betrachte dies als glücklichen Zufall; das Bedürfnis, die Unruhe, die Langeweile sind es, nebst dem Schmerz und der Gefahr, die deine Rattenemsigkeit begleiten und dir in deinen Maulwurfhaufen nachfolgen. . . . . . . Vermehre deine Geschicklichkeit, wenn du willst, arme Ratte; du wirst dein Glück nicht sonderlich vermehren; versuche vielmehr, wenn du kannst, deine Geduld

und deinen Mut abzuhärten; gewöhne dich, die unvermeidliche Bürde zu tragen. Vermeide die auffallenden grotesken Bewegungen; was willst du deine Nachbarn zum Lachen bringen? Bewahre dein Recht, dich selbst zu achten, weil du dich nicht der Notwendigkeit des Lebens entziehen kannst. Allmählich werden dir die grossen Elephantenfüsse und die damit verbundenen Unbequemlichkeiten ganz natürlich vorkommen. Die beste Frucht unseres Denkens ist die Resignation, die, indem sie die Seele stillt, das Leiden auf den körperlichen Schmerz reduciert.“ (Vie et Opinions de Monsieur Graindorge, p. 264—267.)

Diese Resignation quillt nicht aus dem Gefühl, sondern ihr Vater ist der Verstand. Taine stand als Rationalist, oder, wenn man will, als Voltairianer, vor dem Weltall. Es besass für ihn nichts Geheimnisvolles: das religiöse Gefühl blieb ihm Zeit seines Lebens durchaus fremd. Die Bestrebungen der Menschheit, sich mit dem Geheimnis, das uns wie ein Ozean umgiebt, auseinanderzusetzen, betrachtete er höchstens als Gegenstand einer geistreichen Analyse, die bei dieser Gelegenheit auf einige Grundbedürfnisse der menschlichen Natur stossen konnte. Seine Ethik war die Spinoza's. Seine Lieblingssätze stehen, glaube ich, im 4. Teile der Ethik: „Je mehr jemand seinen Nutzen zu suchen, das heisst sein Sein zu erhalten strebt, mit desto grösserer Tugend ist er begabt.“ — „Alles, was man aus Vernunft erstrebt, ist nur die Erkenntnis, und die Seele hält, soweit sie sich ihrer Vernunft bedient, nur das zur Erkenntnis Führende für nützlich.“ (Ethik, übersetzt von Kirchmann, IV, L. 20 u. 26.)

6.

Taine ist nicht nur ein bedeutender Denker; es steckt in ihm auch ein einseitiger Künstler von ausgeprägter Eigenart, soweit eben ein objektiver Mensch, eine Gelehrtennatur, die mit Ehrfurcht vor den Thatsachen steht, Künstler sein kann. Solche Naturen sind auf alle Fälle selten. Indessen spricht sich Taine, der früh die wahre Natur des Künstlers erkannt

hatte, die Fähigkeit, Menschen zu schaffen, gänzlich ab. Im Jahre 1864 schrieb er darüber an seinen Freund Havet: „Ich habe die wahren Künstler, die fruchtbaren Köpfe, die Schöpfer lebender Wesen zu nahe gesehen, um zuzugeben, dass man mich selbst zu ihnen zähle“. Dieses Bekenntnis bezieht sich zunächst auf die Art des Künstlers, das Leben aufzufassen und durch seine Darstellung zu organisieren; er wollte sagen, dass er kein Dichter sei, als welcher der Welt unbefangener, freier, selbstherrlicher gegenüberstehe. Die äussere Form der Taine'schen Arbeiten ist jedoch eines grossen Künstlers würdig. Es scheint, dass er in seiner Jugend dem nationalen Geschmack huldigte, indem er den klaren, einfachen, durchsichtigen, unplastischen Stil des achtzehnten Jahrhunderts, den Stil Voltaire's schrieb. Indessen mochte er wohl bald einsehen, dass die reiche, plastische, farbenglühende Sprache der Romantiker ein ganz anderes Instrument sei, als die Sprache der Aufklärer, besonders, wenn es galt, das Leben reicher Culturen oder grossartige Naturscenerieen zu schildern. So bildete er denn seine Augen mit dem höchsten Fleisse, dessen diese klare, selbstbewusste Natur fähig war. Er gehört zu den Menschen, für welche die Aussenwelt existiert und zu einer Quelle des Genusses wird. Taine denkt als Philosoph und schreibt und sieht als Kolorist, als Maler. In seinem Versuch über Swift, der zu seinen glänzendsten Leistungen gehört, bemerkt er: „Es giebt nur zwei Weisen, sich mit dem Leben abzufinden: Die Mittelmässigkeit des Geistes oder die überlegene Intelligenz, die eine zum Gebrauch des Publikums und der Dummköpfe, die andre für den Künstler und für den Philosophen. Die eine besteht darin, nichts zu sehen, die andere darin, alles zu sehen.“ — Taine hat gesucht, alles zu sehen, um das Geschaute in herrlichster Sprache festzuhalten. Sein Stil ist von durchaus persönlichem Gepräge, der Stil eines grossen Herrn des Geistes, dessen Sinne eben so fein sind, als sein Geist von glücklicher Klarheit ist. Als grosser Herr des Geistes, als grandseigneur, dem Humor und Satire durchaus nicht fremd sind, liebt er

die rhetorisch-klassische Ansprache an seine Zuhörer, denen er sein freies Behagen mitzuteilen weiss. Seine Bilder sind von unvergesslicher Schönheit, stets treffend und mit grossem Glück gewählt. Er komponiert nicht nur die Kapitel seiner Bücher mit höchstem Fleisse, sondern auch seine schimmernden Perioden: aus kleinen, sinngeschwängerten Sätzen bestehend, folgen sie gedrängt auf einander, voll derben, quellenden Lebens. Zuweilen stört der Virtuose, wie in der „Reise in den Pyrenäen". Taine ist ein Landschafter ersten Ranges. Ich übersetze eine bedeutsame Stelle aus seiner italienischen Reise: „Gegen 4 Uhr überhaucht ein göttlicher, unbestimmter Schein, gleich der Bleiche einer schamhaften Statue, die Nacht. Der Abglanz eines fernen Perlschimmers legt sich auf die Höhen, und aufzuckende Dämmerklarheiten durchbrechen perlgrau das Blau der Nacht. Die Sterne blinken, sonst ist die Luft dunkelbraun, und über den Boden huschen moirirte Schatten. Der Wagen hält und wird auf einem Floss über den Fluss gebracht. Im Schweigen und allgemeinen Ausgelöschtsein der Wesen ist dieses Wasser das einzig lebende Ding; es lebt und bewegt sich kaum bemerkbar; seine strömende Fläche leuchtet, gestreift von kleinen Strudeln, die zwischen den Ufern ineinanderrinnen. Indessen erwachen die Bäume im Morgendunst; aus ihren Gipfeln ragen die taubedeckten Schösslinge wie im Erwarten des vollen Tages. Der Himmel wird bleich und die Morgenröte löscht die Sterne aus; allüberall zeigen sich Pflanzen und Grün; ihr Dunstschleier wird dünner und verschwebt, sie erhalten Farbe, sie tauchen in das Licht, und man fühlt das holde Staunen der Geschöpfe, die am gleichen Ort ihr gebundenes Leben wieder beginnen. Die ganze Schlucht hat sich bevölkert, und zu beiden Seiten dieses reizend zerstreuten Volkes erheben sich die ungeheuren, düsteren Berge gleich riesigen Beschützern, das leuchtende Weiss des Himmels mit ihren Häuptern zackend. Endlich bricht eine Flamme aus einem scherbigen Bergeskamm; der plötzliche, blendende Strahl durchzuckt die Dunstschleier, grüne Flächen leuchten auf, die Bäche schimmern, die alten, derben Wein-

stöcke, die rundlichen Kronen der Bäume, die zarten Arabesken der Kletterpflanzen, die grosse Üppigkeit eines Pflanzenwuchses, den die Frische der ewigen Wasser und die Milde der durchwärmten Felsen nähren, breiten sich aus, wie der Schmuck einer goldglanzumhüllten Fee.

„Doch nein, nicht von einer Fee darf man hier sprechen, sondern von einer Göttin. Das Phantastische ist nur eine Laune, eine Krankheit des Menschengehirns; die Natur ist gesund und dauernd, und unsere disharmonischen Träumereien haben nicht das Recht, sich mit ihrer Schönheit zu vergleichen. Sie erhält und entwickelt sich durch sich selbst; sie ist unabhängig und vollkommen, handelnd und heiter, das ist alles, was wir sagen können; und wenn wir sie einem Menschenwerk zu vergleichen wagen, so ist es den griechischen Göttern, der grossen Pallas, den übermenschlichen Zeusgestalten Athens; sie genügt sich selbst, wie jene sich genügen. Wir können sie nicht lieben; denn unser Wort erreicht sie nicht. Gleichgültig steht sie über uns, nur stumm und entblössten Hauptes können wir sie betrachten, wie die Bilder der Tempel, um ihre vollendete Form in unseren Geist aufzunehmen und unser gebrechliches Wesen in der Berührung mit ihrer Unsterblichkeit zu stärken. Diese Betrachtung ist allein schon Befreiung. Wir treten aus unserem Wirrwar, aus unseren flüchtigen und gebrochenen Gedanken heraus. Was ist die Geschichte anderes als ein Streit unvollendeter Bemühungen und misslungener Werke? Was habe ich in Italien anderes gesehen als ein jahrhundertlanges Tasten grosser Geister, die sich widersprechen, von Glaubensformen, die sich auflösen, von Unternehmungen ohne Ende? Was ist ein Museum, wenn nicht ein Friedhof, und was die Malerei, die Skulptur und Architektur anderes als das Denkmal eines sterblichen Geschlechtes, das es ängstlich aufgerichtet, um seine hinfälligen Gedanken durch ein Grabmal zu verlängern, welches ebenso hinfällig ist wie jenes? Doch vor den Wassern, vor dem Himmel und den Bergen fühlt man sich vor vollendeten und ewig jungen Wesen. Über sie hat der Zufall

keine Macht; sie sind die gleichen wie am ersten Tage; mit vollen Händen spendet ihnen der Frühling jedes neuen Jahres den gleichen Saft; unsere Schwäche endet im Berühren ihrer Kraft, unsere Unrast mildert sich in ihrem Frieden." (Voyage en Italie II. p. 453—455.)

Zugleich sei es erlaubt, eine Taine'sche Landschaft im Original beizufügen, die bekannte Schilderung der Stadt Oxford in dem glänzenden Versuche über Stuart Mill*):

„Devant une belle matinée d'août tous les raisonnements tombent. Les vieux murs, les pierres rongées par la pluie souriaient au soleil levant. Une lumière jeune se posait sur les dentelures des murailles, sur les festons des arcades, sur le feuillage éclatant des lierres. Les roses grimpantes, les chèvrefeuilles montaient le long des meneaux, et leurs corolles tremblaient au souffle léger de l'air. Les jets d'eau murmuraient dans les grandes cours silencieuses. La charmante ville sortait de la brume matinale aussi parée et aussi tranquille qu'un palais de fées, et sa robe de molle vapeur rose, semblable à une jupe ouvragée de la renaissance, était bossuée par une broderie de clochers, de cloîtres et de palais, chacun encadré dans sa verdure et dans ses fleurs. Les architectures de tous les âges mêlaient leurs ogives et leurs trêfles, leurs statues et leurs colonnes; le temps avait fondu leurs teintes, le soleil les unissait dans sa lumière, et la vieille cité semblait un écrin où tous les siècles et tous les génies avaient pris soin tour à tour d'apporter et de ciseler leur joyau. Au dehors, la rivière coulait à pleins bords en larges nappes d'argent reluisantes. Les prairies regorgaient de hautes herbes, les faucheurs y entraient jusqu'au-dessus du genou. Les boutons d'or, les reines-des-près par myriades, les graminées penchées sous le poids de leur tête grisâtre, les plantes abreuvées par la rosée de la nuit, avaient pullulé dans la riche terre plantureuse. Il n'y a point mot pour exprimer cette fraicheur de teintes et cette abondance de sève.

*) Histoire de la littérature anglaise, V.

A mesure que la grande ligne d'ombre reculait, les fleurs apparaissaient au jour brillantes et vivantes. A les voir, virginales et timides dans ce voile doré, on pensait aux joues empourprées, aux beaux yeux modestes d'une jeune fille qui, pour la première fois, met son collier de pierreries!"

Wie bezeichnend sind einzelne Stellen dieses Virtuosenstücks für den Franzosen, der auch vor der Natur, um deren Schönheit zu feiern, die Werke von Menschenhand, Stoffe, Schmuck und Perlen, zum Vergleich heranzieht. Man sieht es übrigens hier recht deutlich, dass Taine immer und überall der hellsichtige Analytiker bleibt, der die Stimmung durch sorgfältig gewählte Einzelheiten, die alle gleiche Bedeutung haben, zu erreichen sucht, um hintennach zu reflektieren. Trotz aller Kunst, die wir in diesen fein ciselierten Sätzen bewundern, fehlt indessen in diesen glänzenden Landschaftsbildern nur zu oft die eigentliche Stimmung, die, wie natürlich, durch reine Analyse nicht immer erreicht werden kann. Auch vor der Natur bleibt Taine durchaus der objektive Mensch, der Verstandesmensch, von dem das Wort gelten kann, das eine Dame zu Fontenelle sprach, indem sie ihre Hand auf sein Herz legte: „C'est encore de la cervelle que vous avez là." Durch seine farbentrunkene Landschafterei hat der Kritiker einen ausserordentlichen Einfluss auf die Naturalisten geübt, die ja alle grosse Schilderer sind und nur zu oft darin des Guten zuviel gethan haben; ja, ich halte diesen Einfluss für grösser, als die Wirkung seiner Theorieen, von denen ich später zu sprechen habe.

7.

Wie schon erwähnt, erwarb Taine im Jahre 1853 an der Sorbonne den Grad eines docteur ès lettres mit seinem Buche „Lafontaine et ses fables." In diesem Jugendwerke haben wir den ganzen Taine vor uns, mit seiner Vorliebe für geometrisch-regelmässige Demonstrationen, für glänzende Bilder, für die berauschende Fülle bunten Lebens. Anstatt eines einfachen litterarischen Versuches über die Dichtung des

Fabulisten, erhalten wir ein glänzendes Culturgemälde des grossen Jahrhunderts, zum grössten Ruhme des nationalsten Dichters Frankreichs. Zunächst bietet der Litterarhistoriker eine Analyse des gallischen Geistes, des esprit gaulois, um aus ihm heraus den Geist Lafontaine's zu erklären; auch eine Schilderung der Champagne, der Heimat des Fabulisten, ist nicht vergessen. Jener erscheint als der Sohn einer weinreichen Provinz, deren landschaftliche Reize mässig sind und vor allem in der schlichten Harmonie der Töne bestehen; ihr gleicht die Poesie des Fabeldichters, die reizvoll, geistreich, zärtlich, aber ohne jede tiefe Leidenschaft ist.

Jede Analyse ist eine Gleichung. Taine kannte die Eigenschaften Ludwig XIV. und seiner Höflinge aus den Briefen und Denkwürdigkeiten der Zeitgenossen, und so kam es einzig darauf an, sie durch ausgewählte Verse und Bruchstücke des Fabulisten in das rechte Licht zu stellen. Ein solches Verfahren erfordert einen feinen Geist, einen Psychologen; aber der Dichter kann, unter Umständen, dabei zu kurz kommen. Also: in den Fabeln Lafontaine's spiegelt sich die ganze Zeit des Sonnenkönigs: auf der Spitze der gesellschaftlichen Pyramide thront der absolute Monarch, majestätisch schweigend oder in glänzendstem Französisch redend, der grösste Egoist und Esser seiner Zeit, gehüllt in seine unnahbare Würde, ein guter, zuweilen bornierter Arbeiter und glänzender Hausherr, der seine Gäste trefflich zu unterhalten weiss. Kein Hof ohne Höflinge: um den Sonnenkönig summt der glänzende Bienenschwarm der listigen, spitzbübischen und intriganten Höflinge und Lakaien. Wir beobachten, durch die Tiere, ihren Verkehr nach unten und nach oben; wir hören sie reden, bald frech, bald in glänzenden Versen oder süsslichen Complimenten; wir sehen, wie sie um jeden Preis die Augen des selbstzufriedenen Monarchen auf sich zu ziehen suchen, wäre es auch durch die schamlose Prostitution ihrer eigenen Töchter oder nächsten Anverwandten. Eine besonders treffende Definition des Hofes lässt sich der Kritiker nicht entgehen:

„Je definis la cour un pays où les gens,
Tristes, gais, prêts à tout, à tout indifférents,
Sont ce qu'il plaît au prince, ou, s'ils ne peuvent l'être,
Tâchent au moins de le paraître.
Peuple caméléon, peuple singe du maître,
On dirait qu'un ésprit anime mille corps:
C'est bien là que les gens sont de simples ressorts."

Lafontaine, VIII. 14.

Eine Stufe tiefer lebt der arme Adel und unter ihm das Bürgertum, Ärzte, Advokaten, Richter, Lehrer, Lakaien, Köche. Wie gesagt, wir sehen und hören sie alle; der Text Taine's giebt den geistreichen Commentar zu dem Wesen und Gehaben der Einzelnen wie der Stände. Das geistvolle Buch schliesst mit einer Theorie der Fabel; sie ist weniger bedeutend, als das Culturbild, das mit dem Behagen eines Mannes entworfen ist, dem beim Schaffen eines Werkes die lachendsten Erinnerungen aufsteigen.

Im Jahre 1865 veröffentlichte Taine seinen Versuch über Livius; das ziemlich nüchterne Buch enthält zugleich eine Parallele zwischen der Weltanschauung des römischen Historikers und der — Spinoza's. In der Vorrede zu dieser Schrift spricht er sich des näheren über die Grundsätze aus, die ihn bei der Analyse bedeutender Menschen und Werke leiteten. Er unterscheidet zwischen äusseren und inneren Ursachen, die zu der eigentümlichen Bildung irgend eines Menschen beitragen, und frägt: „Hängen die Fähigkeiten eines Menschen von einander ab, wie die Organe einer Pflanze? Werden sie durch ein gleichmässiges Gesetz bestimmt und hervorgebracht? Kann man, vorausgesetzt, dass diese Gesetze bekannt sind, ihre Energie voraussehen und ihre guten und schlechten Wirkungen berechnen? Kann man sie reconstruieren, wie der Naturforscher ein fossiles Tier reconstruiert? Giebt es in uns eine herrschende Fähigkeit (faculté maîtresse), deren gleichmässige Wirkung dem mannigfachen Räderwerk unserer Maschine ein notwendiges System voraussehbarer Bewegungen mitteilt?"

Sainte-Beuve, der Moralist, suchte bei einem Menschen zunächst die vorherrschende Leidenschaft; Taine, der Schüler Hegel's, sucht die faculté maîtresse: damit ist von vornherein ein grosser Unterschied der Methoden und der Resultate gegeben. Halten wir uns des weiteren an das Geständnis, dass alle seelischen Vorgänge so sicher geregelt sind und erkannt werden können, wie die äusseren; erinnern wir uns ferner, dass diese Ansichten ganz und gar nicht neu sind, insofern die dominierende Leidenschaft schon bei den klassischen Psychologen der Franzosen, die sich übrigens, nebenbei bemerkt, ihren freien Willen nicht gerne nehmen lassen, eine grosse Rolle spielt. Taine überträgt die Theorie von der dominierenden Leidenschaft einfach auf das geistig-schöpferische Gebiet. Die Theorie der äusseren Einflüsse (facteurs collectifs), die das Wesen eines Menschen bestimmen, hat der Analytiker in dem berühmten Vorwort zur „Geschichte der englischen Litteratur" des näheren entwickelt. Da lesen wir: „Die historischen Dokumente sind nur Anzeichen, mit deren Hilfe wir das sichtbare Individuum aufleben lassen müssen. Ein Dogma ist nichts für sich allein. Nichts existiert als durch das Individuum, das Individuum selbst muss man kennen." —

Welche Einflüsse (forces primordiales) sind nun zu studieren, um dem Wesen dieses Individuums nahe zu kommen? Drei: Die Rasse, das milieu, (die Umgebung im weitesten Sinne des Wortes), und der Zeitpunkt. Unter Rasse versteht man die angeborenen und vererblichen Anlagen, die der Mensch mit auf die Welt bringt und die sich bei den verschiedenen Völkern im Temperament und Bau des Körpers ausprägen. Zu den Einflüssen des milieu sind zu rechnen: Natur und Klima, die dem Menschen eine düstere oder schönheitsselige, lachende Phantasie verleihen; die politischen Verhältnisse, die den Menschen zur öffentlichen Thätigkeit, zum freien, beschaulichen oder geknechteten Leben zwingen; die gesellschaftlichen Zustände, die das Individuum knebeln oder seine freie Entwickelung ermöglichen, es mitleidig oder übermütig machen. „Man betrachte die leitenden Instinkte

und eingepflanzten Fähigkeiten einer Rasse, kurz die Geistesrichtung, in der sie denkt und handelt, — man wird des öfteren ein Werk dieser lang andauernden Lebenslage, dieser umhüllenden Umstände, dieser dauernden, riesigen Drucke von Seite einer Menschenmasse entdecken, die, in ihrer Gesammtheit, von Geschlecht zu Geschlecht durch dieselbe gebogen und gebildet wurde.“ Das dritte bestimmende Entwickelungsmoment für den Menschen ist der Zeitpunkt, da er in die Welt tritt. Wer als Erbe einer reichen Civilisation das Leben beginnt, wird sich sicherlich in anderer Weise entwickeln, als der Sohn eines jungen Zeitalters; auf ihn wirken andere Kräfte, und Taine glaubt, diese wissenschaftlich genau bestimmen zu können: „Es sei eine Litteratur, ein philosophisches System, eine Gesellschaft, eine Kunst, ein Kunstzweig gegeben; welches ist der geistige Zustand, der sie hervorgebracht hat? Welches sind die Bedingungen der Rasse, des Zeitpunktes und der Umgebung, die am besten geeignet waren, diesen geistigen Zustand zu erzeugen?“ Dies sind die Fragen, die sich der Psychologe Taine stellt, für den die ganze Geschichte zu einem Problem mechanischer Psychologie wird. Als die wichtigsten Dokumente, die wir besitzen, um die Psychologie eines ganzen Volkes, ja einer ganzen Rasse zu studieren, erscheinen ihm die Werke der Litteratur, mag diese auch in gewisser Hinsicht Fragment der Fragmente genannt werden. „Ein Schriftwerk ist nicht das einfache Spiel einer Einbildungskraft, die vereinzelte Laune eines Feuerkopfes, sondern ein Abbild der umgebenden Sitten und das Anzeichen eines Geisteszustandes.“ Also: suchen wir zunächst die Persönlichkeit, hinter den Theorien, den Konstitutionen, den Büchern, in der Familie und in der Geschäftsstube. Ermöglichen wir die Beobachtung einer verschollenen Zeit mit allen Hilfsmitteln der Wissenschaft, mögen auch stets die Urteile unvollständig ausfallen, weil wir uns auf andere stützen müssen. „Was steht hinter den hübschen, feinen Blättern eines modernen Gedichtes? Ein moderner Dichter wie Musset, Hugo, Lamartine oder Heine, der seine Gymnasial-

studien und Reisen gemacht hat, einen schwarzen Frack und Handschuhe besitzt, von den Damen wohlgelitten ist, des Abends fünfzig Grüsse erwidert und so an zwanzig witzige Aussprüche thut, des Morgens seine Zeitungen liest und gewöhnlich zwei Treppen hoch wohnt; der, seiner Nerven wegen, nicht allzuheiter ist, besonders aber, weil in der erstickend massigen Demokratie die Geringschätzung der amtlichen Würden seine Ansprüche übertrieben und seine Wichtigkeit erhöht hat, und weil die Feinheit seiner Empfindungen ihm einige Lust giebt, sich für einen Gott zu halten. So steht hinter einer Tragödie des 17. Iahrhunderts ein Mann wie Racine, elegant, massvoll, Höfling, Schönredner, mit majestätischer Perrücke und bebänderten Schuhen, Monarchist und Christ von Herzen, der „von Gott die Gnade empfangen hat, in keiner Gesellschaft weder über den König noch über das Evangelium zu erröten," geschickt, den Fürsten zu unterhalten und ihm das Gallische des Amyot in schönes Französisch zu übersetzen, sehr ehrerbietig gegen die Grossen, in deren Nähe er sich an seinem Platz zu halten weiss, dienstfertig und zurückhaltend in Marly wie in Versailles, inmitten einer gezähmten, dekorativen Natur, unter den Verbeugungen, Geziertheiten, Listen und Feinheiten der grossen Herren in gestickten Kleidern, die früh aufgestanden sind, um eine Anwartschaft zu verdienen, und unter den reizenden Damen, die ihre Ahnen an den Fingern abzählen, um den Schemel einer Herzogin zu erhalten."

„Der körperlich sichtbare Mensch ist nur ein Anzeichen, mit Hilfe dessen man den unsichtbaren, inneren Menschen studieren muss. Die Worte, die zum Ohr gelangen, seine Gesten, seine Kopfbewegungen, seine Kleider und Handlungen sind nur Ausdrucksformen: durch sie drückt sich ein Etwas aus, — die Seele. Ihr betrachtet sein Haus, seine Einrichtungen, seine Kleider, um die Spuren seiner Gewohnheiten und Neigungen, den Grad seiner Eleganz oder bäurischen Derbheit, seiner Verschwendungssucht oder Sparsamkeit, seiner Dummheit oder Feinheit zu suchen. Ihr belauscht seine Gespräche,

aufmerksam auf die Modulationen seiner Stimme und den Wechsel seiner Stellungen, um seine Lebendigkeit, Bequemlichkeit, Heiterkeit, Energie oder Steifheit zu beurteilen. Ihr betrachtet seine Schrift- und Kunstwerke, seine politischen oder finanziellen Unternehmungen: es geschieht, um die Tragweite oder die Grenzen seines Verstandes, seiner Erfindungsgabe oder seiner Selbstbeherrschung zu messen, um die Anordnung, die Art und die gewöhnliche Bedeutung seiner Ideen zu entdecken, um zu erfahren, in welcher Weise er denkt und schliesst. Diese äusseren Merkmale sind nur Gänge, die auf einen Mittelpunkt leiten, zu dem wirklichen Menschen, ich meine zu der Gruppe der Fähigkeiten und Gefühle, die das übrige hervorbringen."

Die Sammlung der Thatsachen hat die Untersuchung der Thatsachen zur Folge: „Gleichviel ob die Thatsachen (faits) physischer oder geistiger (morales) Natur sind, sie haben immer Ursachen. Es giebt solche für den Ehrgeiz, den Mut, die Wahrhaftigkeit, wie für die Verdauung, die muskularen Bewegungen und die tierische Wärme. Tugend und Laster sind Produkte wie Vitriol und Zucker, und jede zusammengesetzte Prämisse besteht aus einfacheren, von denen sie abhängt. Suchen wir also die einfachen Prämissen für die geistigen wie für die physischen Eigenschaften und betrachten wir das erstbeste Factum, zum Beispiel die religiöse Musik in einer protestantischen Kirche. Es giebt hiefür eine innere Ursache, die den Geist der Gläubigen zu diesen ernsten, eintönigen Melodien hingezogen hat, eine Ursache, die grösser ist als ihre Wirkung: es ist dies der allgemeine Gedanke äusserer Verehrung, die der Mensch seinem Gott schuldet; sie hat die Architektur der Kirche gebildet, die Statuen zertrümmert, die Bilder entfernt, den Schmuck zerstört, den Gottesdienst verkürzt, die Anwesenden in hohe Bänke eingeschlossen, kurz, die tausend Einzelheiten, die Ausschmückung, die Stellungen, die Äusserlichkeiten bestimmt. Sie selbst rührt von einer allgemeineren Ursache her, von der Auffassung der menschlichen Lebensführung, sowohl äusserlichen als

innerlichen, von der Auffassung des Gebetes, des Handelns und aller Massregeln, die der Mensch seinem Gotte gegenüber beobachtet; sie hat die Herrschaft des Evangeliums und die Lehre von der Gnade begründet, die Geistlichkeit vermindert, die Sakramente umgebildet, die religiösen Übungen aufgehoben und die Disziplinarreligion in eine sittliche Religion umgewandelt. Die zweite Idee hängt von einer dritten, noch allgemeineren ab: von der sittlichen Vollkommenheit, wie sie in einem vollkommenen Gott, in einem unfehlbaren Richter und strengen Wächter der Seele vorhanden ist, vor dem jede Seele als Sünderin erscheint, der Strafe würdig, unfähig zur Tugend und zum Heil, wenn nicht durch innere Krisen, die er hervorruft, und die Erneuerung des Herzens, die er bewirkt. Dies ist die dominierende Anschauung, welche die Pflicht zur absoluten Königin des menschlichen Lebens macht und dem sittlichen Musterideale alle anderen Ideale unterwirft. Damit berührt man den Wesensgrund des Menschen; denn um diese Weltanschauung zu erklären, muss man die Rasse selbst in Betracht ziehen, das heisst in diesem Falle den Germanen und Nordländer, die Struktur seines Charakters und Geistes, seine allgemeine Manier zu fühlen und zu denken, die Langsamkeit und Kühle der Empfindung, die ihn nicht der Wollust verfallen lassen, die Grobheit seines Geschmackes, die Unregelmässigkeit und Sprünge seiner Auffassung, die in ihm die Bewunderung schöner Ordnung und harmonischer Ordnung verhindern, die Verachtung des Anscheins, das Bedürfnis nach Wahrheit, seinen Hang zu abstrakten, nackten Ideen, die in ihm das Gewissen auf Kosten des übrigen entwickeln. Hier hört die Untersuchung auf; man ist bis zu einer Naturanlage, auf einen Zug gestossen, der allen Begriffen eines Jahrhunderts oder der Rasse eigentümlich ist, auf eine Besonderheit, die von allen Unternehmungen seines Geistes und Herzens unzertrennbar ist."

Zum Schlusse seiner theoretischen Ausführungen erklärt Taine, warum er gerade die englische Litteratur gewählt habe: „Hauptsächlich durch das Studium der Litteratur wird man

die Geschichte des menschlichen Geistes schreiben und zu der Erkenntnis der psychologischen Gesetze gelangen können, von denen die Ereignisse abhängen. Ich unternehme es hier, die Geschichte einer Litteratur zu schreiben und darin die Psychologie eines Volkes zu suchen; wenn ich diese gewählt habe, so geschah es nicht ohne Beweggrund. Es galt ein Volk zu finden, das eine ganz vollständige Litteratur besitzt, und dies ist selten. Es giebt wenig Völker, die während ihres ganzen Lebens in Wahrheit gedacht und geschrieben haben. Bei den Alten ist die römische Litteratur unscheinbar im Beginn und später nachgeahmt. Bei den Modernen weist die deutsche eine Lücke von zweihundert Jahren auf; die italienische und spanische Litteratur gehen gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Ende. Einzig das alte Griechenland, Frankreich und England bieten eine vollständige Reihe grosser charakteristischer Denkmäler. Ich habe England gewählt, weil es, als noch lebend und der direkten Beobachtung unterworfen, besser studiert werden kann, als eine zerstörte Civilisation, von der wir nur noch Trümmer besitzen; ferner, weil es, seiner Verschiedenheit wegen, in den Augen der Franzosen schärfere Charakterzüge aufweist.“ —

Die Elemente der Taine'schen Theorie, deren Fundamentalsätze ich angeführt habe, sind durchaus nicht neu*). Ihren europäischen Erfolg verdankt sie einzig und allein ihren klaren Formeln, ihrer scheinbar wissenschaftlichen Strenge, ihrer leichten Anwendbarkeit und dem glänzenden Gewande, das der Kritiker seinen Dogmen zu geben wusste. Sehen wir uns das Hauptwerk des Litteraturhistorikers einmal etwas näher an, um den Wert seiner Methode in ihren Resultaten zu prüfen. Als das Buch erschien, waren die Zeitgenossen in hohem Grade über seine Form erstaunt, weil sie in dem fünf-

*) Vergl. Montesquieu, De l'esprit des lois, Livre XVIII: Des lois dans le rapport qu'elles ont avec la nature du terrain. — Stendhal, Histoire de la peinture en Italie, chap. LXXVI, C, Influence des climats. — Herder, Ideen zur Geschichte der Menschheit. — Eckermann, Gespräche mit Goethe, II, 64.

bändigen Versuch, anstatt einer Geschichte der Dichtung, eine Geschichte der englischen Civilisation, wie sie sich durch die Litteratur darstellt, fanden. Dieses Staunen war im Grunde nicht gerechtfertigt; denn auch hier ist Taine seiner wohlbekannten Grundneigung treu geblieben: er ging darauf aus, die Bestätigung allgemeiner Ansichten, die er sich, durch das Studium der ganzen englischen Cultur, über die angelsächsische Rasse, den Geist und den Charakter des englischen Volkes erworben, zu suchen. Am Schlusse mancher Kapitel könnte gar wohl der alte Satz „Quod erat demonstrandum" stehen. Im Mittelpunkte der einzelnen Perioden, die Taine scharf abgrenzt, wirken ihm die grossen Männer, aber nicht als Schöpfer, sondern als Kreaturen ihrer Zeit. Taine hat eine ausgesprochene Neigung für die kraftvollen, starkblütigen Menschenexemplare, die, wenn sie schreiben, auch meistens die bezeichnendsten Schriftsteller sind, in denen der Geist der Rasse zum reinsten Ausdruck gelangt. Als Lateiner liebt er es nicht, gleich den Deutschen intuitiv vor dem glänzenden Strome der Erscheinungen zu stehen und dessen Verlauf mit jener Teilnahme zu schildern, die auch der kleinsten Einzelheit liebevolle Beachtung schenkt. Er ist von Natur ein grosser Vereinfacher, der, wie erwähnt, überall die Bestätigung vorgefasster Anschauungen sucht; und so behandelt er denn den ungeheueren Stoff etwa wie ein Künstler, der vor allem bestimmte Wirkungen mächtiger Art erzielen will und sich zu diesem Zwecke gewisse Freiheiten herausnehmen muss. Er zieht es vor, die Höhenpunkte einer schicksalsreichen Entwickelung ins Auge zu fassen, um sie für den Augenblick abzusondern, damit er die Erscheinungen von allen Seiten umgehen könne. Nun erst beginnt er seine Arbeit als methodischer Psychologe, der mit ziemlicher Strenge verfährt. Ihm gipfelt jede Epoche nur in wenigen Männern. Alle geringeren Erscheinungen, die so oft den mittleren Geist einer Zeit in vollendetster Weise auffassen und ausprägen, lässt er einfach beiseite, wenn sie nicht eine seiner Ansichten bestätigen; oder auch, er sammelt den Schein der kleinen Sterne, um die

grosse Sonne damit zu beleuchten. Ein solches Verfahren ist zum mindesten nicht rein wissenschaftlich; denn der objektive Gelehrte unterdrückt seinen Geschmack vor den Thatsachen, er misstraut sich selber aus Gewissenhaftigkeit. So sind denn auch die Taine'schen Skizzen und Culturgemälde hauptsächlich durch ihren künstlerischen Charakter wertvoll, obgleich der Kritiker eine andere Meinung von den Resultaten seiner Methode hat.

Als überzeugter Determinist, der lebenslänglich eine ausserordentliche Verehrung für Spinoza hegte, tritt Taine in der kraftvollsten Zeit seines Wirkens ohne jedes moralische Vorurteil an die Menschen heran, und irgend eine ungeheure Persönlichkeit, die dem Künstler Stoff zur Schilderung und dem Beobachter Gelegenheit zu seltsamen Entdeckungen im Reiche der Seele bietet, ist ihm bei weitem lieber, als das tugendhafteste Wesen: er hat eine eingestandene Schwäche für die Kraft, wie Balzac und so viele Männer dieser Zeit; er ist glücklich, wenn er ein ausgesprochenes Monstrum gefunden hat, um es vor den Augen seiner Zuhörer zu zerlegen. Indessen darf man einer Sache sicher sein: wer das Wesen eines Menschen zu erkennen meint, wenn er seine faculté maîtresse zu halten glaubt, wird kaum fähig sein, einen ganzen Menschen zu erfassen; denn der Mensch ist nicht nur ein Intellect, sondern vor allem Wille. Je reicher eine Natur ist, desto mehr Widersprüche kann sie in sich fassen und überwinden, ja die reichsten Menschen sind nur zu oft lebende Widersprüche. Doch, um auf ein Beispiel zu kommen, wie beurteilt Taine den grössten Dichter Englands, Shakespeare? Wir Germanen halten diesen für einen gesunden Geist; Taine aber betrachtet ihn als einen Neuropathen, der eine allmächtige Phantasie besitze, und damit glaubt er die falculté maîtresse des Dichters gefunden zu haben. Diese ausserordentlich bewegliche, ebenso zarte als wilde Phantasie lebt nun in einem Manne der nordischen Renaissance, der, von Natur aus sanft und liebenswürdig, in der Überfülle des animalischen und geistigen Daseins einer ausserordentlichen Epoche ein

freies, ungebundenes, glänzendes Leben führt, in gleichem Maasse auf seinen Höhen und in seinen Tiefen heimisch. „Wenn Shakespeare eine Psychologie verfasst hätte, so würde er mit Esquirol gesagt haben: der Mensch ist eine nervöse Maschine; er wird durch sein Temperament regiert, ist zu Hallucinationen geneigt, von zügellosen Leidenschaften beherrscht, wesentlich unvernünftig, eine Mischung von Tier und Dichter, mit den Nerven als Geist, der Sensibilität als Tugend und der Einbildungskraft als Triebfeder und Führerin. Er wird von Zufällen geleitet und von durchaus determinierten und höchst mannigfaltigen Umständen in den Schmerz, das Verbrechen, den Wahnsinn und den Tod getrieben.“ Aus der Beweglichkeit der ausserordentlichen Phantasie des Dichters entspringen die anderen Eigenschaften des Shakespeare'schen Genius: seine springende Laune, seine Vorliebe für glänzende Bilder und Concetti, wie sie junge barbarische Naturen lieben, seine Melancholie und sein Pessimismus. Um den reichen Geist des Poeten von allen Seiten zu zeigen, teilt Taine in mechanischer Weise die Personen des Dramatikers in bestimmte Gruppen ein, nämlich in Dummköpfe und Bestien, in geistreiche Leute, Bösewichter, grandes personnages und Frauen. Er schildert sie in kurzen Zügen, um den Umfang des Talentes ihres Urhebers und seinen Geist zu zeigen. Ein solches Verfahren entspricht der lateinischen Tradition, die auch heute noch in Frankreich, trotz den Bemühungen geistreicher Kosmopoliten, allmächtig erscheint. Mehr erfahren wir über die Kunst des grössten Dichters nicht; wir hören nichts über die Idee des Tragischen bei Shakespeare, nichts von dem technischen Bau seiner Stücke, die Taine mit der klassischen Tragödie der Franzosen vergleicht und unregelmässig findet; nichts von seinem ungeheuren Kunstverstand, nichts von der Entwickelung eines Charakters im dramatischen Sinne, nichts von dem ethischen Gehalt der Dramen, von anderen Problemen ganz zu schweigen.

Taine bedarf der Gegensätze, und so steht denn neben Shakespeare, dem Manne mit der ungezähmten Phantasie,

Ben Jonson, der Mann mit der gezüchteten Phantasie, die durch ihre Prachtliebe einen neuen Ausblick in die vollblütige Menschenwelt jener Zeit öffnet.

Durch welche Formel versucht aber Taine, um ein anderes Beispiel zu wählen, den Genius Byrons zu erklären? Byron ist ihm ein Skalde, ein normannischer Meerkönig, der mit dem königlichen Leiden einer düsteren Phantasie und ungeheurem Thatendrang in eine späte Welt der Heuchelei gerät und seine Kampflust als Dichter befriedigt, der aber, durch eine seltsame Ironie des Schicksals, eine Vorliebe für klassische Formen als Erbe mitbekommen hat. Überreich an Willenskraft, aber unfähig, seine eigene Persönlichkeit im Leben unterzuordnen und im Schaffen zu vergessen, geht er an dieser Welt zu Grunde, als die erste jener problematischen Naturen, die das Jahrhundert mit ihren Ausbrüchen erfüllt haben. Auch hier, wie in den meisten Fällen, begnügt sich Taine, um der Wirkung willen, damit, ein geistreiches Profil zu entwerfen.

8.

„Unter den Werken des Menschen scheint das Kunstwerk das zufälligste zu sein; man ist versucht zu glauben, dass es aus Zufall, ohne Regel und Vernunft entstehe: in der That, der Künstler folgt seiner persönlichen Laune, wenn er produziert, und das Publikum seinem vergänglichen Geschmack, wenn es Beifall spendet. Die Einfälle des Künstlers und die Sympathien des Publikums sind frei und dem Anschein nach ebenso launenhaft wie der Wind. Nichtsdestoweniger hängen sie, so gut wie der Wind, von bestimmten Bedingungen und festen Gesetzen ab; es wäre von Nutzen, diese aufzufinden.“ Mit diesen Worten leitet Taine sein zweibändiges Werk über die Philosophie der Kunst ein. Auch hier, in dieser einflussreichen Schrift, bleibt er seiner Methode treu, die er immer wieder aufs neue mit unverwüstlicher Zufriedenheit und selbstgefälligem Behagen auseinandersetzt: er geht von dem einzelnen Schöpfer zur Gruppe derer, die eine Familien-

ähnlichkeit verraten, und von der Gruppe zur Masse des Volkes, in dessen Mitte der Künstler, als Produkt eben jener Masse, steht und wirkt. Er verschmäht es, das Schöne zu definieren: die historische Kritik bedarf einer solchen Definition nicht, insofern sie den Zuschauer an den bedeutsamen Monumenten grosser Epochen vorüberführt und die mannigfaltigen Formen des Schönen aus der Natur und dem Charakter des Künstlers und seiner Zeit zu erklären sucht. „Die moderne Methode, der ich zu folgen suche, und die anfängt, in alle Wissenschaften des Geistes einzudringen, besteht darin, die Werke von Menschenhand, vor allem aber die Kunstwerke, als Thatsachen und Produkte zu betrachten, deren Charakter festzustellen und deren Ursachen aufzusuchen sind; nichts weiter. Die Wissenschaft, so verstanden, verdammt und verzeiht nicht; sie stellt fest und erklärt. Sie hat Sympathie für alle Formen der Kunst und für alle Schulen, selbst für diejenigen, die am entgegengesetztesten scheinen; sie nimmt sie als ebensoviele Äusserungen des menschlichen Geistes hin." (Philosophie de l'art, I.).

Worin besteht nun das Wesen der Kunst? Vielleicht in der genauen Nachahmung der Natur? Einer Sache darf man sicher sein: jeder Künstler verfällt in Manier, wenn er seine Augen nicht beständig auf die Natur, als auf seine einzige Lehrmeisterin, gerichtet hält; die Kunst geht unter, sobald das Naturstudium gering geschätzt und vernachlässigt wird. Indessen bleibt die Frage offen, ob wir der schärfsten, genauesten Naturnachahmung auch die grossartigsten Kunstwerke verdanken. Taine beantwortet sie energisch mit nein, im Gegensatz zu den französischen Naturalisten, die einen Augenblick glauben mochten, in ihm ihren glänzenden, rechtfertigenden Theoretiker gefunden zu haben. Wohl, meint er, muss der Künstler unermüdlich die Natur studieren, um die spielend leichte Herrschaft über ihre Formen zu erlangen und diese in den Dienst einer Idee stellen zu können. Eine Photographie ist kein Kunstwerk, sowenig als der stenographische Bericht einer Gerichtssitzung. Der Künstler hat

einen weit höheren Beruf: er muss die innere Logik, das Wesen eines Gegenstandes zum Ausdruck bringen können. Um sein Ideal zu erreichen, darf er die Natur verbessern, die Teile in auffallendere Beziehungen zu einander setzen, die Verhältnisse ändern, wie denn Michelangelo, der doch einen Gipfel der Kunst bedeutet, den Rumpf und die Glieder seiner Nacht in die Länge zog, den Leib über der Hüfte krümmte, die Augenhöhlen vertiefte, die Stirn furchte, die Muskeln auf der Schulter gewaltig anschwellen liess und die Sehnen auf dem Rücken gleich einer Kette spannte; wie der vlämische Titan Rubens auf seiner Kermesse keine flandrischen Dorfbauern im Zustande gewöhnlicher Trunkenheit darstellte, sondern eine Orgie der menschlichen Bestialität schuf, wie sie seiner überschäumenden Kraftnatur zusagte. Dem Künstler ist also auf alle Fälle eine Art Willkür der Natur gegenüber gestattet, sei es, indem er das Hässliche mildert oder zu symbolischer Bedeutung erhebt, oder die einzelnen Züge in bedeutsamer Weise hervorhebt, indem er, um es kurz zu sagen, die Natur idealisiert. Als Muster einer idealen Frauengestalt in der Dichtkunst betrachtet Taine Goethe's Iphigenie, und so mag denn auch das kleine Kapitel über die Schönheit in Goethe's Anmerkungen zu Winckelmanns Briefen die Taine'schen Anschauungen über die Kunst zusammenfassen: „Das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur ist der schöne Mensch. Zwar kann sie ihn nur selten hervorbringen, weil ihren Ideen gar viele Bedingungen widerstreben, und selbst ihrer Allmacht ist es unmöglich, lange im Vollkommenen zu verweilen und dem hervorgebrachten Schönen eine Dauer zu geben; denn genau genommen kann man sagen, es sei nur ein Augenblick, in welchem der Mensch schön sei. Dagegen tritt nun die Kunst ein; denn indem der Mensch auf einen Gipfel seiner Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er so, mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchtränkt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft, und sich endlich

bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt, das neben seinen übrigen Thaten und Werken einen glänzenden Platz einnimmt. Ist es einmal hervorgebracht, steht es in seiner idealen Wirklichkeit vor der Welt, so bringt es eine dauernde Wirkung, es bringt die höchste hervor; denn, indem es aus den gesammten Kräften sich geistig entwickelt, so nimmt es alles Herrliche, Verehrungs- und Liebenswürdige in sich auf und erhebt, indem es die menschliche Gestalt beseelt, den Menschen über sich selbst, schliesst seinen Lebens- und Thatenkreis ab und vergöttert ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist."

Also: Die Taine'sche Anschauung lässt der Persönlichkeit innerhalb gewisser Schranken ihr volles Recht, so gut wie dem einzelnen Kunstwerk, das nur durch die historische Betrachtung erklärbar ist und gerechtfertigt erscheint. Was ist denn eigentlich wertvoll an den Werken eines Künstlers? Das persönliche Element oder das Erlebte, eben das, was den Künstler zwingt, gewisse Züge zu wählen und andere zu verschmähen. Ich will gleich beifügen, dass die Taine'sche Ästhetik in Wirklichkeit auch die französischen Naturalisten beherrscht, so ungern sie es auch Wort haben wollen; denn die ziemlich dürftige Zola'sche Definition des Kunstwerkes: Une oeuvre d'art est un coin de la nature, vu à travers un tempérament, gesteht der schöpferischen Persönlichkeit ebenfalls die grössten Rechte zu. Und was hat denn Zola, der seinen Meister als furchtsamen Professor verspottet, in der zügellosen Schilderung seines Paradou anderes gethan, als die Verhältnisse verändert, die Natur vergrössert und vergöttert, um einen künstlerischen Effekt zu erzielen und seiner masslosen, sinnlichen Natur genug zu thun? Erst die Deutschen, die Taine mit Recht vorhalten, er bleibe in der klassischen Ästhetik stecken, haben den konsequenten Naturalismus geschaffen, und Arno Holz hat ihn in eine dürre Formel zu bringen gesucht*).

Die Taine'sche Definition des Kunstwerkes lautet: „Zweck

*) Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze, 2 B.

des Kunstwerkes ist, einen wesentlichen oder hervorspringenden Charakterzug (eines Dinges), folglich eine bedeutsame Idee klarer und vollständiger zu offenbaren, als es die wirklichen Dinge thun. Es erreicht dies, indem es ein (harmonisches) Ganzes aus zusammengehörigen Teilen. anwendet, deren Verhältnisse es nach einem System verändert. In den drei nachahmenden Künsten, Bildhauerei, Malerei und Dichtung, entspricht das Ganze wirklichen Gegenständen." *) (Philosophie de l'art, p. 47.)

Erinnern wir uns, vor dieser Definition, der Forderung der Hegel'schen Ästhetik, der Stoff solle nichts anderes ausdrücken, als den ihn beseelenden Gedanken, dessen äussere Form er darstellt. Ich glaube, dass Taine zu seiner Kunstanschauung durch das Studium Hegel's gelangt ist; auch der Einfluss Goethe's ist nicht ausgeschlossen. Auf die Hegel'sche Einteilung der Kunstformen in symbolische, klassische und romantische geht der Analytiker indessen nicht ein.

Taine ist also des festen Glaubens, jeder Künstler, ob klein oder gross, ob Vollender oder Neuerer, könne aus seiner Zeit erklärt werden, und er beweist diese Ansicht mit allen Hilfsmitteln eines Gelehrten, der die Kunst, die treffenden, beweisenden Züge mit unfehlbarer Sicherheit herauszufinden, als Virtuose ausübt. Bei Künstlern, die von ihrer Zeit getragen werden, ist die Sache leicht: denn jene leben und weben mit allen ihren Vorzügen und Schwächen in ihrer Zeit. Wie aber verhält es sich mit den grossen Einsamen, die oft plötzlich auftauchen, niemand weiss woher und warum, wie gar oft in unbedeutenden Familien die feinsten, zartesten Organismen erblühen? Wie verhält es sich mit jenen Geistern, die ihr Gepräge nicht direkt von der Zeit empfangen, sondern

*) „L'oeuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, partant quelque idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. Elle y arrive en y employant un ensemble de parties liées, dont elle modifie systématiquement les rapports. Dans les trois arts d'imitation, sculpture, peinture et poésie, les ensembles correspondent à des objets réels."

ihre Zeit bekämpfen, umbilden, umschaffen? Können sie aus dem Gegensatz ihrer Neigungen zu den Neigungen ihrer Zeitgenossen wirklich ganz erklärt werden? Bleibt nicht ein unauflösbarer, unerklärbarer Rest in ihrer Natur vorhanden? Sind sie mit der Taine'schen Methode wirklich vollkommen fassbar? Ich glaube nein. Taine hat einem demokratischen Grundgeschmack seiner Zeit nachgegeben, indem er das Individuum, dessen Schöpferkraft in gewisser Hinsicht immer ein Geheimnis bleibt, als reines Produkt mechanischer Verhältnisse, als Produkt der Massen hinstellte. Ja, man muss weiter gehen und fragen: darf man ein solches Verfahren, das die Thatsachen, um einer These willen, absichtlich in perspektivische Beleuchtung rückt, noch rein wissenschaftlich nennen? Ist der Satz, eine Erklärung sei um so wahrer, je einfacher sie sich ergebe, immer gültig, besonders im Reiche des Geistes, vorausgesetzt, dass man von Geist in diesem Sinne nur in Bezug auf den Menschen reden darf? Erfordert es nicht vielmehr die Gerechtigkeit, dass man das Wesen gewisser Culturen umgekehrt aus den Individuen, die sie geschaffen oder umgebildet haben, erkläre? Jede dieser Fragen bedeutet einen schwerwiegenden Einwand gegen die ganze Methode Taine's. Man hat diesen in Frankreich oft genug einen starren Geometer genannt, der es allerdings vortrefflich verstehe, die Seiten seiner Figuren mit den blühenden Rosenketten einer schönheitsseligen Künstlerphantasie zu verdecken. Das Allerpersönlichste in einem Werk oder einem Menschen ist mit einer Methode, wie sie der Kritiker übte, nicht fassbar; denn hiezu bedarf es eigentlich einer feinen Künstlerhand, die nicht in den Fesseln eines drückenden Systems gefangen liegt, es bedarf der dichterischen Intuition. Taine, der, als Sklave seiner Methode, zum Absolutismus des Urteils neigt, spricht sich über diese Intuition nicht besonders günstig aus, in seinem Essay über Carlyle: „Es giebt Gelehrte, die Schritt vor Schritt von einer Idee zur benachbarten gelangen; sie sind methodisch und vorsichtig; sie sprechen für jedermann und beweisen alles, was sie vorbringen; sie teilen das Ge-

biet, das sie durchlaufen wollen, zum voraus in Felder ein, um den ganzen Stoff zu beherrschen; sie wandeln auf geraden, ebenen Wegen, um sicher zu sein, nie zu fallen; sie beobachten die Übergänge, sie zählen auf und fassen zusammen; von allgemeinen Schlüssen gelangen sie zu allgemeinen Schlüssen. Sie liefern die genaue, vollständige Klassifizierung einer Gruppe. Wenn sie die allgemeine Analyse überschreiten, so besteht ihr ganzes Talent darin, in beredter Weise eine These aufrecht zu erhalten. Unter den Zeitgenossen Carlyle's ist Macaulay das vollendetste Muster dieser Geistesrichtung. — Die anderen, nachdem sie in heftiger und verwirrter Weise in den Beziehungen einer Gruppe gewühlt haben, schwingen sich mit einem plötzlichen Schwung in die Hauptidee hinein. Nun erblicken sie die Gruppe als Ganzes, sie fühlen die organisierenden Kräfte, sie erfassen sie gleichsam ahnend; sie stellen sie in der Verkürzung durch die ausdrucksvollsten und seltsamsten Worte dar. Sie sind nicht fähig, sie in regelmässige Erscheinungsreihen aufzulösen, sie nehmen immer nur die Masse wahr. Sie denken, indem sie die Ideen gewaltsam in plötzlicher Weise konzentrieren. Sie besitzen ein inneres Gesicht für Fernwirkungen und Handlungen, sie sind Offenbarer oder Dichter. Michelet ist bei uns das beste Beispiel für diese Form des Geistes, und Carlyle ist ein englischer Michelet. Er weiss dies wohl und behauptet, das Genie sei eine Intuition, ein inneres Gesicht (insight)."

Hier mag ein anderes, nicht weniger bezeichnendes Geständnis Taine's, das sich auf die Natur seines Geistes bezieht, seine Stelle finden: „Die Form meines Geistes ist französisch und lateinisch; sie klassifiziert die Ideen in regelrechte Reihen, nach den Vorschriften der Ideologen, kurz in oratorischer Weise. . . . Meine Bemühungen zielen dahin, das Wesen, um mit dem Deutschen zu reden, nicht mit dem ersten Sprung, sondern auf einem breiten, fahrbaren Wege zu erreichen. Ich möchte die Intuition (insight), die plötzliche Abstraktion durch die rhetorische Analyse ersetzen; aber dieser Weg ist schwer anzulegen." (In einem Briefe an Havet vom 29. April 1864).

Als Ästhetiker ist Taine also Idealist, das Wort im Gegensatz zum modernen Realismus genommen: „Der Zweck des Kunstwerkes besteht darin, irgend einen wesentlichen oder hervorspringenden Charakterzug (eines Dinges) vollständiger und klarer zu offenbaren als dies die Dinge der Wirklichkeit thun. Hiefür bildet sich der Künstler die Idee dieses Charakterzuges, und nach dieser Idee bildet er die wirklichen Dinge um. Der solchermassen umgebildete Gegenstand ist in Übereinstimmung mit der Idee, oder mit anderen Worten ideal.“ *) (Philosophie de l'art, II. 258.) Diese Definition sündigt nicht durch allzugrosse Schärfe und bestimmte Klarheit. Ein Kunstwerk soll ideal sein, weil es der Idee entspricht, die sich der Künstler von seinem Gegenstande machte? Nun, dann kann man, mit einigem guten Willen, einen Karikaturenzeichner auch unter die Idealisten rechnen, insofern auch er den Stoff seiner Idee dienstbar macht. Der Kenner Taine's weiss allerdings wohl, welchen Künstler er bei seiner Forderung im Auge hat: den hochstrebenden, hochgebildeten Künstler, der sich selbst zum Gegenstand einer hohen Cultur macht, die höchste Bildung der Zeit in sich aufnimmt und nun, aus seiner adeligen Seele heraus, die höchsten darzustellenden Momente und Charakterzüge eines Gegenstandes erfasst, dabei stets die Natur im Auge behaltend und sich fragend, ob er sie nicht etwa durch seine Charakterisierung verletze, indem er in Manier verfällt. Manier bedeutet hier die Unfähigkeit, die aufgenommenen Elemente der Erfahrung und Beobachtung zu organisieren, oder auch das Arbeiten mit starren Formeln, in deren Besitz der Künstler von seiner Entwickelungszeit her ist. Ein anderes Problem, das ungleich wichtiger erscheint, berührt Taine gar nicht: wir erfahren nichts über den künstlerischen Instinkt, nichts über die Naturnotwendigkeit des Schaffens, nichts über

---

*) L'oeuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, plus complètement et plus clairement que ne font les objets reels. Pour cela l'artiste se forme l'idée de ce caractère, et d'après son idée il transforme l'objet réel. Cet objet transformé se trouve conforme à l'idée, en d'autres termes idéal.

das Geheimnis der ersten Composition, die tief ins Unbewusste hinabreicht und nicht in den hellen Höhen des Bewusstseins stattfindet; wir erfahren nichts über das Wesen der künstlerischen Phantasie, und in welcher Weise diese fähig ist, die aufgenommenen Eindrücke umzubilden, zu organisieren; wir erfahren nicht, ob er dem künstlerischen Verstand die Auswahl der Züge im Dienste einer persönlichen Idee zuschreibt oder nicht. So ziemt es sich übrigens für einen Franzosen, dessen Weltanschauung wir aus seinem Buche über den Verstand kennen. Es hat neuerdings nicht an Ästhetikern gefehlt, die dem Verstande allein, als einem Organ der Ordnung, die Auswahl zuschreiben, ohne über die Konception eines Kunstwerkes, über die nur ein Künstler Beachtenswertes aussagen kann, auch nur einen Augenblick nachgedacht zu haben. Über das Wesen des Genies weiss ein Ästhetiker, der die ganze Kunst als mechanisches Problem betrachtet, natürlich nichts von Bedeutung vorzubringen; er bleibt an der Technik haften, die allerdings in weit höherem Masse Werk des klar ordnenden Verstandes ist.

Indessen giebt es, nach Taine, Rangordnungen der Kunstwerke: Je bedeutsamer und tieferliegend der Charakterzug ist, den ein Kunstwerk ausdrückt, desto grösser ist sein Wert, desto höher steht es im Range. Die unsterblichen Werke drücken ewige Charakterzüge der Menschheit aus; die grossen Kunstwerke wirken wohlthätig im sittlichen Sinne. Man erkennt in diesen Sätzen den Einfluss der deutschen Ästhetiker. Wie aber wirken Kunstwerke wohlthätig im sittlichen Sinne? Durch die ungebrochene, blühende Gesundheit und Reinheit der Typen, die sie bieten; durch die Harmonie der physischen Kräfte, durch den seelischen Adel, kurz durch die gewaltige Fülle ihres Lebens. So wird die Kunst zu einer erhöhten, gesteigerten Wirklichkeit, zur Darstellung einer geläuterten Physis, bei der aussen und innen keine Gegensätze mehr sind. Wir sind hier weit von dem Credo der Naturalisten entfernt.

Das Buch „Philosophie de l'art“ enthält aber nicht nur Taine's ästhetische Theorieen, sondern auch eine neue Be-

stätigung und Offenbarung seiner geistigen Grundneigungen: auch hier ist er vor allem ein bedeutender Culturpsychologe, ein grosser Stilist und Kolorist; auch hier ist ihm die künstlerische Entwickelung eines Volkes und der Einzelnen nur der Vorwand, das Wesen einer Cultur zu schildern und, wenn möglich, in einigen Formeln zu erschöpfen: indem er die Gesetze der Entwickelung irgend einer nationalen Kunst darlegt, sei dies nun die griechische Skulptur oder die niederländische Malerei, bietet er zugleich ein ausserordentlich reiches Culturbild. Mit der unermüdlichsten Sorgfalt eines Gelehrten liest er alle Dokumente, die über die Vergangenheit eines Volkes Aufschluss geben können. Er bereist die Gegenden, um den Boden, auf dem ein Volk alt und mächtig wurde, mit eigenen Augen kennen zu lernen; er prüft die Klarheit oder Trübe der Atmosphäre, die Feuchtigkeit des Bodens, seine Gewächse, die Sitten und Gewohnheiten seiner Bewohner; er beobachtet deren Lebensweise, ihren Körperbau, ihre auffälligen Rassenmerkmale; er studiert ihre Wohnungen, ihre Kleidung, ihre Denkmäler. Man lese das kleine Büchlein über die Malerei der Niederlande, die einzige Kunst, die der fette Boden dieser Provinz hervorgebracht; vor unseren Blicken entrollt sich ein reiches Bild des vlämischen Lebens: rauschende Feste des prunkliebenden Stammes, prächtige Einzüge seiner Fürsten in die reichen Handelsstädte Gent, Brügge, Amsterdam; endlose, strotzende Gastmähler, bei denen der Wein aller Himmelsstriche in Strömen fliesst, zu Spiel, Turnier und Liebe anfeuernd. Das liebevoll ausgeführte Bild ist nur der farbenglühende Hintergrund, welcher die Gestalt des grossen Rubens trägt, der alle hervorstehenden Züge seiner Rasse, gewaltige Lebensfülle, Sinn für materielle Genüsse, Lust, Derbheit und Brutalität verewigt hat. Taine ist glücklich, wenn er die Fülle hochgesteigerten Lebens, einen schönen Mord oder ein hervorragendes Monstrum schildern kann. Indessen bleiben uns auch hier mancherlei Fragen: Läuft ein Gelehrter, der eine Civilisation durch das Medium der Kunst betrachtet, nicht Gefahr, diese Civilisation zu fälschen oder ins Schöne umzufärben?

Lässt sich das Wesen einer Civilisation überhaupt durch ein paar Formeln kennzeichnen? Es sei mir gestattet, einen Blick auf das Bild zu werfen, das der Analytiker von der hellenischen Cultur entwirft. Es sind die Deutschen, die den Franzosen in diese Welt der Griechen eingeführt haben, und so finden wir denn auch vielfach in seiner Skizze die Ansichten, die wir alle, von unseren Klassikern her, nur zu wohl kennen.

Die modernen Südländer zum Vergleich heranziehend, schildert er das Land, in dem dieses ausserordentliche Volk lebte und heranwuchs, seine einfache Lebensweise, seine Spiele, seine Verfassungen, seinen Hang zur Wissenschaft, zur Spekulation, zur Begriffsspalterei, zum Sophismus, um endlich, von der harmonischen Ausbildung des Körpers ausgehend, die Bildhauerei als die wesentlich hellenische Kunst hinzustellen. Ein Volk, dessen Cultur auf eine verklärte Physis hinauslief, musste notwendigerweise in der Bildhauerei seine höchste Kunst verehren und geniessen, deren verschiedene Formen der Analytiker erwähnt und aus dem allmähligen Wachstum der allgemeinen hellenischen Civilisation zu erklären sucht. Als Culturbild ist die Skizze, die Taine von der hellenischen Civilisation entwirft, ungenügend, weil er nur den Einzelheiten Beachtung schenkt, die von der Ausbildung des Körpers handeln oder darauf hinzielen; als Geschichte oder Philosophie der griechischen Kunst befriedigt sie noch weniger. Wir haben also wieder ein kleines Gemälde vor uns, dessen Einzelheiten mit wissenschaftlicher Genauigkeit ausgewählt sind, um, wie immer, einer beschränkten künstlerischen Darstellung in wohlbekanntem Rahmen zu dienen. Die Skulptur erscheint hier durchaus als Produkt der Masse, die auch den Höchstbegabten wie ein reissender Strom dahinträgt. Die Frage, ob die Umbildung und Entwickelung der Formen nicht durch den Genius des einen oder des anderen Künstlers bedingt war, wird nicht einmal gestellt, von anderen Problemen ganz zu schweigen, deren gedacht werden muss, wenn es sich um die kurze Blüte und den unheimlich raschen Verfall einer ganzen Cultur handelt. Wie kam es, um nur eines zu berühren, dass

die Bildhauerei niederging, obwohl der Cultus des schönen Leibes noch lange fortdauerte und die Schönheit der griechischen Männer bis spät in die römische Kaiserzeit hinein sich blühend erhielt? Die Griechen sind bei Taine ein glänzendes, leichtsinniges Völklein, etwa eine Spielart der schwatzenden Südfranzosen, das seine alten Legenden in einfache, pathetische Dramen brachte, das in hohem Masse für die bildende Kunst begabt, aus Spekulationsbedürfnis zu wissenschaftlichen Leistungen und Abenteuern geneigt, leichtsinnig, sinnlich, in Speise und Trank mässig, ohne düstere Phantasie, im voraus zum Spassmacher und Philosophen einer Welt von Herrschernaturen bestimmt war. Von der grossen tragischen Seele der alten Griechen weiss Taine nichts, und es ist schwer zu begreifen, dass dieses Volk einen Äschylos hervorgebracht hat. Kurz, die Taine'sche Ansicht über die Hellenen als Culturvolk ist genau so oberflächlich, wie die Ansichten Winckelmann's und seiner schönfärbenden Nachtreter.

9.

Als Historiker geniesst Taine eines europäischen Rufes. Er stand in reifem Mannesalter, als er, aufgeschreckt durch die Ereignisse der Jahre 1870—71, nach den Ursachen des Sturzes fragte, der das Frankreich des zweiten Bonaparte aus seinen Weltbeherrschungsträumen gerissen hatte. „Im Jahre 1849, im Alter von 21 Jahren, wurde ich Wähler und kam in eine grosse Verlegenheit; denn ich sollte mich für etwa zwanzig Abgeordnete entscheiden, ja noch mehr, ich sollte, nach französischem Brauch, zwischen den Theorieen wählen. Man schlug mir vor, Royalist oder Republikaner, Demokrat oder Konservativer, Sozialist oder Bonapartist zu werden. Ich war nichts von alledem, oder besser gar nichts, und zuweilen beneidete ich die Leute, die das Glück hatten, einer Partei anzugehören. Nachdem ich die verschiedenen Doktrinen über mich ergehen lassen, erkannte ich, dass in meinem Geiste eine Lücke war. Meine überzeugten Leute konstruierten eine Verfassung wie ein Haus, nach dem schönsten, neuesten und

einfachsten Plan. Es gab mehrere in Vorbereitung, als da waren: Hôtel eines Marquis, bürgerliches Haus, Arbeiterwohnung, Militärkaserne, Communisten-Phalansterium, ja selbst das Zelt eines Wilden mangelte nicht. Jedermann sagte von seinem Hôtel: „Seht da, die einzige Wohnstätte, die ein vernünftiger Mann bewohnen kann!" Meines Erachtens war das Argument schwach: der persönliche Geschmack erschien mir nicht als Autorität. Es kam mir vor, dass ein Haus nicht für den Architekten und nicht um seiner selbst willen, sondern für den Eigenthümer gebaut werden müsse, der es bewohnen soll . . . Ein Volk, das man befragt, kann im Notfall die Regierung angeben, die ihm gefällt, aber niemals, die es einzig notwendig hat. Erst durch den Gebrauch kann es Klarheit bekommen; es muss von Zeit zu Zeit prüfen, ob der politische Bau bequem, dauerhaft, widerstandsfähig, den Sitten und Beschäftigungen, seinem Charakter, seinen Sonderbarkeiten und seinen plötzlichen Launen angemessen ist. Nun aber waren wir niemals mit dem unsrigen zufrieden; dreizehn mal haben wir ihn im Zeitraum von 80 Jahren niedergerissen, um ihn wieder aufzubauen. Und trotzdem haben wir noch nicht denjenigen gefunden, der uns passte. Wenn andere Völker glücklicher waren, wenn, in der Fremde, mehrere politische Konstruktionen dauerhaft und langlebig sind, so kommt dies daher, dass sie auf eigentümliche Weise aufgerichtet wurden, um einen dauerhaften Urkern auf einem alten, mehrmals ausgebesserten Centralbau, der stets unterhalten, erweitert und durch Versuche und Anbauten den Bedürfnissen seiner Einwohner angepasst worden . . . Man muss die gewöhnliche Methode umkehren und sich die Nation vorstellen, ehe man die Verfassung giebt. Ohne Zweifel ist dies erste Verfahren viel länger und schwieriger, als das zweite. Was ist das moderne Frankreich? Um diese Frage zu beantworten, muss man wissen, wie dieses Frankreich entstanden ist, oder, was noch besser ist, als Zuschauer seiner Bildung anwohnen. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts besteht es, gleich einem Insekt, eine Umwandlung. Seine alte Organisation löst sich auf; sie zerreisst

die kostbarsten umhüllenden Gewebe und verfällt in krankhafte Zustände, die tötlich scheinen. Endlich, nach mancherlei Bestrebungen und einer glänzenden Ohnmacht erhebt es sich wieder. . . . In der Organisation, die sich Frankreich am Anfange des Jahrhunderts selbst gegeben, sind alle Grundzüge seiner gegenwärtigen Geschichte zum voraus angedeutet: politische Umwälzungen, soziale Utopieen, Klassenkämpfe, die Stellung der Kirche, die Haltung des Adels, des Bürgertums und des Volkes, die Entwickelung, Richtung und Abweichung der Philosophie, der Litteratur und der Kunst, Wenn wir unsere gegenwärtige Lage verstehen wollen, so müssen wir unseren Blick immer wieder auf die schreckliche, furchtbare Krisis richten, durch die das alte Frankreich die Revolution, und die Revolution das neue Regime hervorgebracht hat. Ich werde versuchen, diese drei Formen genau zu beschreiben. Ich wage zu erklären, dass ich keinen anderen Zweck verfolge. Man wird einem Historiker gestatten, als Naturforscher zu arbeiten; ich hielt mich vor meinem Gegenstand wie vor der Metamorphose eines Insektes. Übrigens ist das Ereignis an und für sich interessant und der Mühe wert, um seiner selbst willen beobachtet zu werden, und man braucht sich keine Mühe zu geben, die Hintergedanken fern zu halten. Frei von aller Parteinahme wird die Neugier wissenschaftlich und richtet sich ganz und gar auf die inneren Kräfte, welche die erstaunliche Umbildung vollbringen. Diese Kräfte sind: die Lage, die Leidenschaften, die Ideen und Willen der einzelnen Gruppen, und wir können sie auseinanderhalten, ja beinahe messen. Sie liegen vor unseren Augen; wir sind nicht auf Conjecturen, auf zweifelhaftes Erraten, auf unbestimmte Anzeichen beschränkt. Durch einen besonderen Glücksfall sehen wir die Leute selbst, ihr Äusseres und ihr Inneres. Die Franzosen des ancien régime leben nahe vor unseren Augen. Jeder von uns konnte in seiner Jugend die Gesellschaft einiger der Überlebenden dieser versunkenen Welt geniessen. Mehrere ihrer Häuser stehen noch, mit ihren Zimmern und wohlerhaltenen Möbeln. Mit Hilfe ihrer Bilder

und Kupferstiche begleiten wir sie in ihr häusliches Leben; wir sehen ihre Kleider, ihre Haltungen und ihre Gesten. Mit Hilfe ihrer Litteratur, ihrer Philosophie, ihrer Wissenschaften, ihrer Zeitungen und Briefe können wir ihre Gedanken und ihr Alltagsgespräch aufleben lassen. Eine Menge von Denkwürdigkeiten, die seit dreissig Jahren aus den öffentlichen oder privaten Archiven herausgegeben wurden, leiten uns von Salon zu Salon, als ob wir Zeitgenossen wären. Briefe und Zeitungen fremder Reisender controllieren und vervollständigen durch unabhängige Schilderungen die Bilder, welche diese Gesellschaft von sich selbst hinterlassen. Sie hat alles über sich selbst gesagt, mit Ausnahme dessen, was in den Augen der Zeitgenossen banal und alltäglich, was langweilig und gewöhnlich erschien, was die Provinz, das Bürgertum, den Bauern, die Verwaltung und die Haushaltung betraf. Ich ging darauf aus, diese Auslassungen zu ergänzen und ausser dem kleinen Kreis der vornehmen gebildeten Franzosen das ganze Frankreich kennen zu lernen".

Diese Vorrede des gross angelegten Werkes „Les origines de la France contemporaine", deren Hauptsätze ich hier übersetzt habe, ist deutlich genug; indessen giebt sie nur ein Programm des grossen Unternehmens, dessen erster Band, „L'ancien régime", als das Meisterwerk Taine's gelten darf. Ehe ich jedoch das bedeutsame Werk bespreche, möchte ich, des Gegensatzes wegen, der anderen Historiker Erwähnung thun, welche die Notwendigkeit der Revolution dargethan und den Verlauf der blutigen Bewegung mehr oder minder ausführlich erzählt haben. Sie alle haben die unerhörten Missbräuche, die in dem alten Frankreich an der Tagesordnung waren, einer genauen Betrachtung unterzogen, um sodann, mit grösserer oder geringerer Kunst, die Ereignisse zu gruppieren, zu erzählen, zu beurteilen, zu richten. Mignet's Geschichte der französichen Revolution, ein Meisterwerk der klaren Zeichnung und kunstvollen Anordnung der Gruppen, ist auch in Deutschland wohl bekannt; desgleichen die Werke Michelet's und Thiers'. Sybel hat in seiner Geschichte neues Material

beigebracht; Carlyle, der puritanische Schotte, hat das Walten einer unerbittlichen Nemesis in einem grandiosen Gemälde entrollt, das einer riesigen, rauchumnebelten Freske gleicht, durchzuckt von den launischen Blitzen des Genies, so dass Personen und Verhältnisse in seltsamer oder grotesker Beleuchtung vor unseren Augen stehen und zu leben scheinen. Der Kenner jener Zeit geniesst in diesem Buche, das als Ausdruck einer Persönlichkeit nicht so rasch veralten wird, die vernichtende Ironie einer religiösen Natur, die grossen Ausblicke eines düsteren Propheten, die Vergötterung der Kraftmenschen und den grimmigen Humor eines formlosen, wunderlichen Kraftanbeters, dessen nordische Phantasie sich an den Visionen der Bibel berauscht hatte. Während diese Werke über die Revolution erschienen, mehrten sich die Dokumente über das Ereignis, das allmählig zur Legende geworden war: Denkwürdigkeiten bedeutender und unbedeutender Personen, Bittschriften, Erlasse, Zeitungen, Briefe. Ein jüngeres Geschlecht, das die Hauptmomente des Dramas kannte, war herangewachsen und forderte eine Interpretation, zumal es an den Nachwirkungen jener Zeit litt und durch die Ereignisse des Tages immer wieder darauf verwiesen wurde. Zu gleicher Zeit blühten die Naturwissenschaften auf und bewirkten eine Umbildung der historischen Methode, ja der ganzen Weltanschauung. Der erste Mann, der eine philosophische Darstellung der Ursachen dieses grossen Ereignisses versuchte, war ein Schüler des 18. Jahrhunderts, Alexis de Tocqueville, ein gemässigt lieberaler Staatsmann und Aristokrat mit demokratischen Neigungen, ein feiner Beobachter, ein würdiger gentleman-farmer und ausgezeichneter Schriftsteller, den ein früher Tod an der Vollendung seines bedeutsamen Werkes hinderte*). Tocqueville ist am 29. Juli 1805 geboren und starb im Jahre 1859 an einem Brustleiden in Cannes. Eine zarte, vornehme Natur von harmonischem Mittelschlage, war er bei Montesquieu in die Schule gegangen, und so gemahnt

*) La révolution et l'ancien régime.

denn auch sein Stil zuweilen an die geistreiche Schreibweise des Präsidenten: er ist klar, einfach, zuweilen gesucht, unplastisch, hie und da geziert und ermüdend, von gemessener Schönheit, reich an Facetten, kurz, der edle Stil eines urbanen Diplomaten, der die Prunkgewänder für seine klaren Gedanken verschmäht. Tocqueville ist mehr Philosoph als Geschichtsschreiber. Unfähig, die Ereignisse als Künstler aufzufassen und darzustellen, zieht er dem Leben Geist ab, und zwar Geist der feinsten Qualität, der hie und da gleich dem flüchtigen Blick eines feingeschliffenen Diamanten aufblitzt. Tocqueville besass ausgezeichnete nationalökonomische Kenntnisse. Als Staatsmann der juste-milieu-Zeit von etwas doktrinärer Färbung, bewunderte er die politische Lebensfähigkeit Englands, wie er denn den Unterschied zwischen englischer und französicher Aristokratie sehr fein definierte, indem er letztere eine Kaste nannte, die dem Louisd'or offenstand, weil der Pariser Adel durch seine Vergangenheit gezwungen war, den schönheitstollen Karneval seines müssigen Daseins um jeden Preis zu verlängern. Tocqueville hat besonders den Einfluss der französischen Litteraten auf die Revolutionsidee mit klarem Blick erkannt und dargelegt. Er gehört zu jenen Naturen, die alles verallgemeinern und aus den allgemeinen Ideen nur die allgemeinsten auswählen, weil diese hinreichen, dem gebildeten Leser eine ganze Reihe bunter Thatsachen zu erklären oder zu beleuchten. Er ging bei seiner Arbeit mit höchster Gewissenhaftigkeit zu Werke, indem er besonders die Archive der Verwaltungen in der Provinz, der ehemaligen Intendanturen, wie auch die sogenannte kleine Litteratur des 18. Jahrhunderts, die lüsternen Romane, Spottlieder und philosophischen Pamphlete als Dokumente benützte. Über seine Studien bemerkt er in der Vorrede seines Werkes selbst: „Das Buch, das ich hiermit veröffentliche, ist keine Geschichte der Revolution, eine Geschichte, die mit zu viel Glanz geschrieben worden, als dass ich daran denken könnte, sie noch einmal zu schreiben. Es ist eine Studie über die Revolution. . . . Die Franzosen haben im Jahre 1789 die grösste Anstrengung gemacht, die

je ein Volk versuchte, um sozusagen seine Bestimmung mitten durchzuschneiden und das, was sie gewesen, durch einen Abgrund von dem zu trennen, was sie von da an sein wollten. Zu diesem Zweck ergriffen sie alle Vorsichtsmassregeln, um nichts aus der Vergangenheit in die neuen Verhältnisse herüberzunehmen; sie legten sich alle Arten von Zwang auf, um sich anders zu schaffen, als ihre Väter waren; sie unterliessen nichts, um sich unkenntlich zu machen. . . . Ich hoffe, dass ich das vorliegende Buch ohne Vorurteile, aber nicht ohne Leidenschaft geschrieben habe."

Wir werden später sehen, dass das moderne Frankreich sich denn doch nicht so ganz von dem ancien régime unterscheidet, wie es manche Historiker zu glauben scheinen. Indessen achte man wohl auf das Geständnis einer klaren, vornehmen Natur: Tocqueville, wie Taine, wie mancher andere Historiker hält es für unmöglich, ohne Leidenschaft vor das grosse Ereignis zu treten, ein Umstand, der uns deutlich machen muss, dass auch sie, trotz allen Eifers für die reine Wahrheit, nicht das letzte Wort gesprochen haben. Die Behauptung Taine's, er wolle wie ein Naturforscher verfahren, dem doch das Experiment und nicht allein die Beobachtung zu Gebote steht, ist mit einem solchen Bekenntnis schon zur Hälfte widerlegt. Um es kurz zu sagen: Der Historiker kann gar nicht wie ein Naturforscher arbeiten, auch wenn er den besten Willen zur wissenschaftlichen Strenge und Leidenschaftslosigkeit mitbringt, weil schon sein Temperament die Art der Auswahl unter den zahllosen Dokumenten bedingt. Tocqueville hat zuerst nachgewiesen, dass die französische Revolution gar nicht so radikal war, als es auf den ersten Anblick hin scheinen möchte: sie ist in Wirklichkeit nur die natürliche Tochter des alten Frankreich, dem es nicht gelang, die allmählig gewordene Centralisation, dieses eiserne fait accompli, zum Besten der verjüngten Nation zu zerstören.

Das Buch Taine's, welches das alte Frankreich vor unseren entzückten Augen aufleben lässt, ist kein Register der herrschenden Übelstände, sondern die farbenglühendste

Schilderung einer Cultur von einzigem Gepräge. Wie gesagt, diese ganze Welt lebt und webt vor unseren Augen: am Hof und in den lichten Sälen, wo die schönen Geister von den abstrakten Rechten des Menschen faseln, vor Herzoginnen und schönen Frauen, die so hoch stehen, dass sie keine Ahnung von den Wünschen und Bedürfnissen wirklicher Menschen haben. Die Kunst, mit der diese schillernde Welt der Salons geschildert wird, ist ganz einfach unvergleichlich. Taine entwickelt die Entstehung der Privilegien, des Adels und des Königtums mit einer Meisterschaft, die ihn den trefflichsten Historikern anreiht: wir geniessen eines grossartigen Überblickes über die französische Geschichte, über Glanz und Verfall des Feudaladels, der vom Hofadel ganz allmählig zum müssigen Salonadel heruntersinkt, zum Schaden seiner Glieder und der Nation, deren Wille keine Gelegenheit findet, um sich kräftig zu bethätigen; wir erleben den Aufstieg der französischen Könige, ihren Glanz und ihren Fall; wir stehen mitten in dieser Welt, geführt von einem Manne, dem das Wesen des nationalen Geistes, dem er immerhin kritisch gegenüber stand, von Jugend auf vertraut war.

Welcher Art ist nun dieser Geist, der diese alte glänzende Welt zu Fall bringt und teilweise verjüngt, der Geist, in dem das alte Frankreich seine letzten Feste feiert? Taine bietet uns eine glänzende Analyse, die gern mit den Worten der Zeitgenossen spricht, und überlässt es uns, die weiteren Folgerungen allgemeinen Charakters zu ziehen, Der Kampf des Geistes, der hier in dem alten Frankreich sein schönstes Schlachtfeld fand, ist von europäischer Bedeutung: er beherrscht die ganze Epoche der Aufklärung, die man als den Versuch betrachten kann, mit den hemmenden Zuständen einer lästigen Vergangenheit durch den Verstand fertig zu werden. Die englischen Ideen über Menschenrechte, Freiheit und dergleichen, die in England selbst nicht den besten Boden fanden, wurden von dem klassischen Geiste der Franzosen mit Begeisterung erfasst, ob zum Vorteil der willensschwachen Nation, darüber gehen die Meinungen noch immer auseinander. Alle aristo-

kratischen Geister, Renan an der Spitze, sind der Ansicht, dass der Einfluss dieser Ideen ein Verhängnis gewesen sei, unter dem noch heute ganz Europa leide. Dieser neue Geist, der Geist der Revolution, scheidet die Geschichte unbedenklich in zwei Teile, in die Vergangenheit, von der es sich um jeden Preis loszumachen gilt, und in die nahe, glückliche Zukunft einer verbesserten Welt. Ihm ist der Mensch ein „vernünftiges Tier", ein Wesen, das die Herrschaft der ewigen Gerechtigkeit durch seine eigenen Bemühungen herannahen sieht. Was ist einem solchen Geiste die Politik? Ganz einfach eine Wissenschaft, die es mit dem Menschen an sich zu thun hat und ihre Formeln in mechanischer Weise entwickeln darf. Sie isoliert ohne jedes Bedenken irgend eine Thatsache, zum Beispiel den Menschen, das heisst, ein fühlendes und denkendes Wesen, das in dieser Eigenschaft den Schmerz vermeidet und das Vergnügen sucht. Man nehme ein paar Millionen solcher abstrakter Wesen und man hat, diesem Geist zufolge, der die Historie verschmäht, ein grosses Volk. Alle diese isolierten Menschen sind frei; alle sind gleich; alle sind Brüder: Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, das sind die Dogmen des Geistes der Revolution. Wer diesen Sätzen widerstrebt, ist ein Feind der Menschheit, deren Wesen, wie gesagt, jedem revolutionären Doktrinär voll edler Bestrebungen geläufig ist. Durch Rousseau, den ersten modernen Plebejer der Litteratur, erhalten die Hoffnungen jener Zeit die reizende Farbe des Paradieses. Wir sind heute über die einseitigen Schwächen jener Weltanschauung nur zu sehr im Klaren. Erst der Romantik, als der Reaktion gegen jene Aufklärung, war es vorbehalten, den historischen Blick zu schärfen und die Oberflächlichkeit jener Dogmen aller Welt zu offenbaren. Ich kenne keine grossartigere Verkennung der Instinkte, als sie in dieser Doktrin zum Ausdruck gelangt. Daher rührt auch die Wut, mit der sich Alle, die in der Abschwächung der Instinkte eine Gefahr für die Menschheit wittern, gegen die Revolution, diese „blutige Farce", auflehnen. Taine, als Mann einer historisch empfindenden Zeit, verurteilt das alte Frankreich vor der Revolution so scharf wie

seine Vorgänger: auch er ist von der Notwendigkeit und Unvermeidlichkeit der grossen Umwälzung überzeugt; auch er, der das Glück des freien Beobachters in vollem Masse geniesst, sieht ein, dass eine solche Welt nicht länger dauern konnte. Indessen sei es hier gestattet, auf einen Ausspruch des Historikers aufmerksam zu machen: Niemals war der französische Adel seiner Privilegien würdiger, als in dem Augenblick, da er sie verlor. Ist das nicht die Sprache eines Geschichtsschreibers, der aus dem Studium einer zum Untergange reifen Zeit die Erkenntnis gewonnen hat, dass es stets gefährlich sei, die historische Tradition gänzlich abzubrechen? —

Doch sehen wir uns einmal den edlen Vernunftmenschen der Aufklärung, das vernünftige Tier, das den Rousseau'schen „contract social" im Kopfe und seine edlen Schwärmereien im Herzen trägt, mitten im Getriebe der Revolution an. Wir sind erstaunt und fragen: Wie ist es möglich, dass aus diesen hochbegeisterten Verehrern aller Menschenrechte solche Scheusale wurden? Der Psychologe wird entgegnen: Alle theoretischen Menschen sind grausam, sobald ihnen bei der Ausführung ihrer edlen Pläne Hindernisse begegnen. Der Glaube an den „contract social" Rousseau's war bei den Jakobinern eine Religion; eine blühende Religion aber ist niemals tolerant, sondern zur Verfolgung der Ketzer geneigt. Taine ist, — er gesteht es selbst, — durch das Studium der Thatsachen zum gefährlichsten Gegner der Revolution geworden; ja man kann sagen, er habe die Legende von der Revolution zerstört, wenigstens für Alle, die kein Interesse daran haben, die grosse Umwälzung um jeden Preis als durchaus heilsam und glorreich anzupreisen. Ich kenne kein Buch, das dem Seelenforscher reicheren Stoff zum Nachdenken gäbe, als die Bände über die Revolution: man hat nicht jeden Tag Gelegenheit, den civilisierten Menschen in einer Art Naturzustand zu beobachten. Alle Probleme, die sich sonst dem Beobachter aufdrängten, rücken nun mit einem Mal in ein neues Licht: wie war es zum Beispiel möglich, dass die Anhänger des Gesellschaftsvertrages der Volksvertretung solche Rechte zuerkennen

konnten, da doch die Souveränität nach Rousseau weder vertreten noch veräussert werden kann? Die Revolutionäre werden unter dem Zwange der Ereignisse schlau genug, ein solches Dilemma zu vermeiden: sie umgehen den Satz, indem sie die Versammlung als Organ des anwesenden Volkes betrachten, dem jene zu jeder Stunde Rechenschaft schulde. Damit aber ist der rührige Pariser Jakobinismus, als Vertreter des ganzen Volkes, für allmächtig erklärt, und die Gräuel, deren sich die Jakobiner und ihre Sprecher schuldig machten, werden verständlich. Die Taine'sche Methode ist ganz unvergleichlich, um die allgemeine Stimmung und die Seelenzustände grosser Gruppen zu beleuchten. Er sammelt die Thatsachen, die Licht gewähren können, mit dem Scharfblick des grossen Psychologen; er geht bis in die bezeichnendsten Einzelheiten, um endlich den Leser zu einem Schluss zu zwingen, dem er gar nicht ausweichen kann. Die ganze Revolution wird klar, wenn man erkannt hat, von welchem Prinzip sie ausging: von dem abstrakten Vernunftmenschen der Aufklärungsepoche, den man seiner historischen Lebensbedingungen entkleidet und wie eine arithmetische Grösse behandelt, mit deren Hilfe das Reich der alleinseligmachenden Vernunft auf Erden begründet werden kann. Die Bedürfnisse des wirklichen Menschen sind schwer zu erkennen; die Bedürfnisse des abstrakten Menschen ergeben sich aus den allgemeinen Ansichten über die Natur der Menschheit, ohne dass der Gesetzgeber die Erfahrung zu achten braucht, und so geht denn das Werk der Zerstörung vor sich, um eines Wahnbildes willen, das in allen Köpfen spukt. Der Hintergrund des gewaltigen Schauspiels, Paris, mit seinem entfesselten Pöbel, und die einzelnen hervorragenden Individuen, Mirabeau, Danton und Robespierre, stören durch ihre persönlichen Bestrebungen nicht im mindesten die Logik der Bewegung, die endlich in Napoleon, dem willensstarken Manne aus einer anderen, gesünderen, roheren, härteren Culturwelt, ihren glänzenden Erben finden musste. Als wahrer Virtuos des Hasses behandelt Taine die Jakobiner, die Produkte der Zersetzung, die starren Sektierer

mit engem Herzen und engem Kopfe. Ja, er macht ausdrücklich darauf aufmerksam, dass er sein Buch über die Schreckenszeit für Beflissene der moralischen Psychologie geschrieben habe. Freilich ist es ein Unterschied, ob der Virtuose leidenschaftlich ist, oder mit der Ruhe eines Naturforschers verfährt. Taine, — wir wissen es aus seinem eigenen Munde, — ist gehässig leidenschaftlich, und zwar bis zu dem Grade, dass er, der objektive Forscher, in der Benutzung der überzahlreichen Dokumente von Zeit zu Zeit die nötige Gewissenhaftigkeit vermissen lässt.

Hier, ehe ich die Taine'sche Analyse Napoleons berühre, mag es am Platze sein, das Verhältnis des Individuums zur Revolution ganz kurz zu erörtern. Man kennt die Vorliebe aristokratischer Naturen für die goldene Zeit des ancien régime, von dem Talleyrand sagte, dass niemand, der es nicht erlebt habe, die Süssigkeit des Lebens kenne. Das Glück, das im goldenen Lichte der Vergangenheit voller erscheint, besteht hier, in der milden Luft eines Weltherbstes, für eine auserwählte Gesellschaft in der Freiheit von allen Banden, die sonst den Ernst des Lebens erhöhen und zugleich die Zukunft des Menschen verbürgen. Es ist das Glück grosser Herren, die durchaus keine Vorurteile haben, das Leben grundsätzlich von der heitersten Seite nehmen, den Genüssen mit lachendem Munde und frechem Sinne nachgehen, jeden geistreichen Menschen bei Tisch als ebenbürtig betrachten, kurz, ein Glück ohne grosse absorbierende Leidenschaften, das Glück einer übersättigten Cultur, in deren Schranken der Mensch der Gleichmütigkeit der Natur vor allen Einzelwesen durch hohe Bildung nahe zu kommen sucht, mit mehr oder weniger Erfolg, je nach der Kälte des Herzens oder der Klarheit des Geistes. Es ist ein Glaubenssatz aller Individualisten, dass der Mensch erst den Staat hinter sich haben müsse, um Mensch zu sein. Die Franzosen des 18. Jahrhunderts hatten nun zwar den Staat nicht hinter sich; allein sie fühlten ihn nicht als beschränkende Macht, weil sie, von Wenigen abgesehen, keine politischen Pflichten und Bedürfnisse hatten. Eine solche

Cultur, die hier in wenigen Auserwählten ihre Feste feierte, ist nur da möglich, wo Sklaven in irgend einer Form für Herren arbeiten, die nur ein Ziel im Auge haben, — die schöne Gestaltung des Lebens. Es giebt auch heute noch Leute, die einer berechtigten Aristokratie diese Rolle zusprechen, unbekümmert um die Forderungen einer harten Zeit, die weit entfernt ist, das Leben von der ästhetischen Seite zu nehmen. Durch eine seltsame Ironie des Schicksals waren sich jene Menschen ihrer ungewöhnlichen Stellung kaum bewusst, weil sie sich als Erben ewiger Verhältnisse fühlten, die man wohl, um des eigenen Glückes willen, verbessern mochte, damit das lachende Fest des Lebens noch einen goldeneren Untergrund finde. Die Forderungen der Unzufriedenen, die durch ihre geistreiche Sprache nur das ästhetische Entzücken der Geniessenden erhöhten, denen, wie allen saturierten Menschen, das Gespenst der Langeweile vor den heiteren Augen stand, erschienen kaum gefährlich für die Gegenwart. Wo die Ideen nur den Geist beschäftigen, aber nicht den Willen bilden, ist das Leben ein heiteres Spiel, dem die auserwählten Inhaber eines guten Platzes mit dem sonnigen Behagen der Götter Epikur's zusehen mögen; denn das Glück des Greisenalters und reifer Culturen bleibt immer die Erkenntnis. Indessen ist es der Wille, der den Menschen vorwärts bringt, nicht die kühle Betrachtung oder der freche Übermut des Geistes, der immer nur als Gipfelpunkt eines individuellen Daseins Berechtigung hat. Wenn die schöpferischen Urkräfte des Lebens, Gemüt und Phantasie, erlahmen und absterben, so ist allmählig das Ende nahe, trotz aller Siegeshoffnung des selbstbewussten Geistes. Dieser Individualismus der Aufklärung, der sich über seine Rechte allzuklar war, litt an allzugrosser Helligkeit eines Bewusstseins, das alle Vorgänge des Lebens des Geheimnisses entkleidete. Man muss gewisse Bücher kennen, die vor der Revolution in den Händen Aller waren, um den Geist, der diese Gesellschaft unterhält und rechtfertigt, beurteilen zu können. Um zu geniessen, bedurften diese Menschen, in denen der Wille geschwächt war, einer Rechtfertigung ihrer

edelsten und schlimmsten Hänge und halben Leidenschaften; daher die Sucht, bis in die schimmernde Orgie mit philosophischen Gemeinplätzen zu prunken, als ob es gelte, die Herrlichkeit ihres Thun und Treibens zu jeder Zeit durch den Gedanken zu beweisen. Aus dem halbklaren Bewusstsein dieses unnatürlichen Treibens quoll sodann die Begeisterung für die Revolution: nach dem Gesetz des Ausgleichs, das auch in grossen geschichtlichen Vorgängen wirksam ist, schlug jenes Treiben in seinen grellen Gegensatz um. So vertritt denn die Revolution, die aus diesem Geiste hervorgegangen war, in mancher Hinsicht die Natur, als deren herrlicher Sohn Napoleon emporstieg, ohne indessen die Schranken seiner Zeit und seiner Rasse überwinden zu können. Voltaire und Rousseau sind im alten Frankreich die beiden Männer, in denen jener Gegensatz zwischen Geist und Natur, historisch bedingt, lebendig wurde. Er treibt immer wieder neue Vertreter empor, und die Versöhnung ist oft nur dem Einzelnen um den Preis eines ganzen Lebens möglich. Nirgends erscheint der Gegensatz zwischen Geist und Natur so deutlich, wie in dem alten Frankreich. Taine, der treffliche Ordner der Thatsachen, hat es verschmäht, diese Gedanken abzuziehen, obgleich sie wichtiger sind, als manche Thatsachen zweifelhaften Ursprungs.

Während so das einseitig entwickelte Individuum in Ausnahmsfällen als soziales Wesen seine volle Entwickelung erlangte, war das Königtum in Frankreich zu jener Bedeutung gelangt, die es zu einem der eigentümlichsten Phänomene der Geschichte macht. Indem die französichen Könige das Leben der Körperschaften und der lokalen Gruppen unterdrückten und sich als Geniessende der Renaissance auf römische Juristen und romanisierende Staatsmänner stützten, unterdrückten sie den germanischen Geist, der in der Cultur des alten Frankreich eine bedeutende Rolle gespielt hatte; denn jeder Sitz eines Feudalherrn war, um mit Renan zu reden, das Centrum einer germanischen Heimstätte und germanischen Einflusses. Wie verhielt sich nun die französische Revolution zu diesem altgermanischen Geiste? Ist die Revolution, insofern

sie für die abstrakten Menschenrechte des Einzelnen eintritt, nicht als ein Kampf zwischen romanischem und germanischem Geist zu betrachten? Diese Frage mag sonderbar klingen; allein sie wird bedeutsam, wenn wir uns dem logischen Erben der Revolution, Napoleon, zuwenden.

Dieser war ein Mensch, oder, mit Taine zu reden, eine Thatsache, wie sie sich der Liebhaber ausserordentlicher Erscheinungen nur wünschen könnte. In der That, wir merken dem Bildnis, das der Analytiker von dem grossen Emporkömmling entwirft, die Freude an, die sein Urheber bei der Ausführung genoss. Auch die Sucht Taine's, immer und überall, seiner Methode getreu, durch eine einzige Formel zu charakterisieren, konnte er vor diesem ausserordentlichen Phänomen befriedigen. Hier fand es sich, dass einer der Lehrer Taine's, Stendhal-Beyle, den Kaiser mit einem Condottiere der Renaissance, unter andern mit Castruccio-Castracani verglichen hatte*). Indessen bleibt es zweifelhaft, ob Taine das Leben dieses Condottiere, wie es uns Macchiavelli im zweiten Buche seiner „Istorie fiorentine“ überliefert, wirklich gelesen hat; denn die Ähnlichkeit zwischen Napoleon und dem Italiener ist nur äusserlich. Der Kritiker griff die Bemerkung Stendhal's mit Entzücken auf und leitete aus dem Condottieretum Napoleons seinen ganzen Charakter ab. Die Charakterschilderung, die, wie natürlich, grosse Anfechtung erfuhr und dem Forscher den Vorwurf der Parteilichkeit zuzog, ist reich an Einzelheiten, die mit grosser Seelenkennerschaft ausgesucht sind, um jene Ansicht zu bestätigen. Hier mag indessen

*) In dem anregenden Fragment „Vie de Napoléon“, das eine Menge geistreicher Bemerkungen in bequem-nachlässiger Sprache enthält. Stendhal nennt die Condottieri: „Hommes étranges, non point profonds politiques, dans le sens où l'on l'entend généralement, mais, au contraire, faisant sans cesse de nouveaux projets, à mesure que leur fortune s'élève, attentifs à saisir les circonstances et ne comptant d'une manière absolue que sur eux-mêmes. Ames héroiques, nées dans un siècle où tout le monde cherchait à faire et non pas à écrire, inconnues au monde, carent quia vate sacro.“ (Pag. 16.)

gleich eines Hauptfehlers der Taine'schen Methode gedacht werden: der Analytiker, der sich aus Methode auf beglaubigte Einzelzüge beschränkt, hat die Neigung, alle trefflichen Eigenschaften neben einander zu stellen und auf eine gemeinsame Quelle des Geistes oder des Herzens zurückzuführen; in gleicher Weise sammelt er die schlechten Züge, um sie jenen gegenüber zu stellen. Eine solche Charakteranalyse gleicht einer Medaille: auf der einen Seite erblicken wir den siegreichen, strahlend schönen Gott, auf der anderen Seite den Teufel, während doch in der Brust des gleichen Menschen gar viele Seelen beisammen wohnen können.

Wodurch unterscheidet sich nun Napoleon von seinen bedeutenden Zeitgenossen, deren viele seine Fähigkeiten mit einer Bewunderung, die zuweilen dem Stumpfsinn gleich kam, anstaunten? Als Sohn eines ungebrochenen Naturvolkes verstand er zu wollen: sein Geist war immer zur That bereit. Er besass den regsten Sinn für Thatsachen und verachtete alle Spekulationen der Ideologen und schönrednerischen Überlebenden der altfranzösischen Cultur, wie er sie müssig in Paris herumlaufen oder in seinen Vorzimmern Verbeugungen machen sah. Auch er ist als überlegener Kopf zu allgemeinen Theorieen geneigt; allein diese gründen sich immer auf Thatsachen, niemals aber auf Glaubenssätze und Meinungen der anderen. Zudem ist er ein ausgezeichneter Menschenkenner und Psychologe, der es vortrefflich versteht, mit den Menschen Komödie zu spielen. Er besitzt ferner eine schöpferische Phantasie (imagination constructive). Diese glänzenden Eigenschaften eines ausserordentlichen Geistes erfahren jedoch eine Trübung durch seine Leidenschaften: seine Reizbarkeit übersteigt alle Grenzen; sein Egoismus, die Haupttriebfeder dieser reichen Natur, ist ungeheuer, übermenschlich. — (Taine fängt an, die Medaille umzukehren.) Dieser unerhörte Egoismus trübt seinen klarsten Blick für die Wirklichkeit, für das, was ist; ihm entspricht ein Grössenwahn von gleichem Umfange.

Da Taine die massenhaften Einzelheiten nur anführt, um diese allgemeinen Züge hervorzuheben, so läuft er wiederum

Gefahr, ein Bild zu zeichnen, das auf den ersten Anblick echt erscheint, es aber in Wirklichkeit doch nicht ganz ist; denn mit derselben Methode kann man zur Not einen reinen Engel oder einen reinen Teufel aus jedem Menschen machen, der in einer trüben Umgebung wirken musste. Doch lassen wir das Urteil, das sich hier um moralische Werte dreht; es giebt eine wichtigere Frage, die Taine, auf den Spuren Tocqueville's wandelnd, der Lösung nahe gebracht hat: Wie verhielten sich die geistigen Fähigkeiten und Neigungen Napoleons zu den Tendenzen des nationalen Geistes? Der Geschichtsforscher antwortet: Die Form des Intellekts bei Napoleon war lateinisch, klassisch; er hat Frankreich nach seinem Geist gestaltet. Aber da er der gleichen Grundneigung, wie der alte Geist der nationalen Tradition, folgte, so brauchte er das Werk nur zu vollenden, das jener schon begonnen hatte. In der That, der logische Erbe der Revolution hat ganz einfach die Centralisation vollendet, an der das ancien régime gearbeitet hatte. Erst durch die Revolution ward es möglich, diese strenge Centralisation, die den Fähigkeiten des einzigen Mannes freiesten Spielraum gewährte, durchzuführen: der Präfekt ersetzte ganz einfach den Intendanten. Napoleon hat das grosse, moderne Frankreich geschaffen; er hat die Mittelpunkte des Provinzlebens verödet und die Kaserne erbaut, in der die heutigen Franzosen ersticken. Wir begegnen hier einer Thatsache, die wohl geeignet ist, zum Nachdenken anzuregen: das grösste Individuum der neueren Geschichte hatte keinen Sinn für die eigentümlichen Regungen der anderen Einzelwesen; sie waren ihm, ganz ihm Sinne der Aufklärung, reine Ziffern, deren Leidenschaften und Bedürfnisse er nur dann beachtet, wenn er sie mit seinen eigenen Interessen in Verbindung bringen musste. Und so begegnen wir denn hier, in der endgiltigen Bildung eines grossen Staates, wiederum dem „contrat social“, jenem merkwürdigen Buche, das leider zu den einflussreichsten Büchern der Geschichte gezählt werden muss. Frankreich ist auch heute noch, was es unter Napoleon geworden, nämlich der Staat der eisernsten Centralisation, deren schlechte Ein-

flüsse auf die französische Cultur vor aller Augen offen daliegen.

10.

Für einen überzeugten Deterministen, der die hervorragenden Erscheinungen und Naturphänomene liebt, ziemt es sich nicht, mit dem beschränkten Hass und Zorn des Eiferers vor den Dingen und Menschen zu stehen. Wie kommt es nun, dass Taine, der in seiner Jugend einer Kröte die gleiche Aufmerksamkeit schenkte wie der windgeschaukelten Lilie, vor den Männern der Revolution zum ersten Male jene Leidenschaft zur Schau trägt, die ihm den Vorwurf zuzog, er sei zum Abtrünnigen seiner alten Ideale geworden? War es vielleicht die Mittelmässigkeit der alten Jakobiner, der „allesfressenden Krokodile", die ihn zum Iconoklasten machte? Woher rührt seine plötzliche Wertschätzung des Christentums, als der segensreichen Macht, der er noch auf dem Totenbette huldigte, indem er, der radikale Freidenker, wünschte, nach protestantischem Ritus begraben zu werden? Ist es der Historiker, welcher mit historischen Traditionen rechnet und ihre Bedeutung anerkennt, der dem strengen Forscher über den Kopf wuchs? Oder ist es der Franzose, der nach den Kräften forscht, die einem übercivilisierten Lande, das seiner politischen Verfassung Schwächung des Lebens, Sturz und Elend verdankt, wieder aufhelfen können? Hier ist es angemessen, an die Vorliebe Taine's für England zu erinnern. Sein Buch „Notes sur l'Angleterre" ist sein liebenswürdigstes Buch, weil er sich offenbar im Bannkreis der englischen Cultur wohl und behaglich fühlte. Was ihn am englischen Volk anzog, war die Achtung vor der Individualität, die Pietät gegen die historischen Institutionen, die sich irgend einmal als segensreich erwiesen haben oder noch erweisen, die Energie des englischen Charakters, die Verachtung der hohlen Phrase, der Einfluss eines kräftigen Adels, wie ihn eine schönheitsselige Phantasie gerne sieht oder auch nur erträumt, die körperliche Ausbildung der Männer, die Unterwürfigkeit der

Frauen, kurz, die Lebensfähigkeit eines rührigen Volkes, an dem er, ganz im Sinne eines konservativen Politikers, nur die schönen Seiten sah. Er hasste die eiserne Centralisation Frankreichs, weil er in ihr ein Übel erblickte, zu dessen Heilung vielleicht Jahrhunderte notwendig sind. Der Staat erschien ihm als ein Organismus, der nur gedeihen kann, wenn die niederen Zellen den höheren dienstbar sind, oder, historisch gesprochen, als ein Gebilde, dessen Wurzeln tief in die Vergangenheit hinabreichen, von der es nicht auf einmal losgelöst werden kann. Seiner Sympathie für den germanischen Individualismus hat er zu Zeiten glänzenden Ausdruck verliehen, ohne je die Vorzüge der alten Cultur Frankreichs zu vergessen.

Trotz seiner Vorliebe für die ausserordentlichen Naturen und Heroen der Geschichte, war Taine ein Kind seiner Zeit: er vergötterte, wie die meisten seiner Zeitgenossen, die Thatsachen, indem er objektiv zu sein glaubte, wenn er aus ihnen allgemeine Schlüsse zog, unter dem Zwange eines Systems, mit dem er alle Menschen und Zeiträume zu erfassen glaubte. Sein Grundfehler war ein Übermass logischer Beweisführung. Er trat mit seinen Grundbegriffen an die Dinge heran, ordnete sie mit den Augen eines Künstlers und zog ihnen den gleichen Begriff ab, den er vorher hineingelegt hatte. Wir kennen diese Methode auch an anderen Männern der Wissenschaft, die ja im Grunde über das Beschreiben der Phänomene nicht hinausgekommen ist. Es unterscheidet ihn von den Hegelianern, dass er nicht mit Begriffen, sondern mit Thatsachen hantierte. Das Weltall war für ihn kein geheimnissvolles Wesen, sondern eine Serie mechanischer Erscheinungen, die ein Denker gar wohl auf ein paar Grundformeln zurückführen könne. „Jeder Mensch und jedes Buch kann auf drei Seiten analysiert werden, und diese drei Seiten lassen sich in drei Zeilen zusammenfassen.“ Ein solches Bekenntnis ist auf alle Fälle bezeichnend: es ist antikünstlerisch im höchsten Grade, es thut dem Leben selbst Gewalt an. Die Gefahr, die in einer allzugrossen Vereinfachung liegt, scheint Taine niemals begriffen zu haben.

Er besass den faustischen Drang, alle Culturen zu schildern, um die Grundformeln seines Systems an ihnen zu erproben. So stellte er die Historie unbedenklich in den Dienst seiner eigenen Persönlichkeit, mit dem festen Vorsatz, der Wissenschaft allein zu dienen. Dabei genügte er dem künstlerischen Bedürfnis, das in ihm rege war, indem er die schimmernden Höhenpunkte reicher Entwickelungen isolierte und bei dem Reichtum der Phänomene mit dem Behagen eines Mannes verweilte, der vor allem grosse, mächtige Eindrücke sucht. Jede Cultur gleicht einer Pyramide: das Werden, die Entwickelung hat nur insoferne Bedeutung, als sie in diesen schimmernden Gipfel ausläuft, von dessen Höhe aus der Blick weit und breit in eine glänzende Tiefe tauchen mag. Vor allem sind es die Culturen, denen wir unsere gemischte Civilisation verdanken, die den Analytiker lockten, ihr Wesen zu bestimmen: er hat nacheinander das alte Griechenland, Rom, Frankreich, England, Byzanz (Ravenna), die italienischen Städte der Renaissance und Flandern durchwandert, um die Wahrheit seiner Formeln zu prüfen. Ich habe oben behauptet, die Dogmatik sei gar nicht auszurotten, und Taine mag als Beweis hiefür gelten. Zugleich sei es mir erlaubt, an ein anderes Beispiel zu erinnern, das überdies den modernen, demokratischen Grundhang, grosse Menschen und Werke als reines Produkt der Masse zu betrachten, in seiner ganzen Tiefe zeigen mag: ich meine das berühmte Beispiel Buckle's. Auch dieser Historiker trat an die Geschichte, die er als Culturgeschichte behandelte, mit einem Vorgedanken heran, den er mit dem Aufwand riesenhaftester Gelehrsamkeit zu beweisen suchte: es war der Gedanke, dass aller Fortschritt von dem Geiste der religiösen Skepsis oder, allgemeiner gesprochen, vom Intellekt abhänge. Es ist wohl unnötig, die Ungeheuerlichkeit dieser Ansicht näher aufzudecken; sie bedeutet eine solche Verkennung der einzelnen schöpferischen Persönlichkeit, in der ein hoher Wille waltet, wie sie nur bei einem unphilosophischen Engländer möglich war. Wir begegnen hier wieder der alten Überschätzung der Verstandesmächte, deren Einfluss auf den französischen Adel ich

oben angedeutet habe. Es ist übrigens nur natürlich, dass ein Engländer der Romantik nicht gerecht wird; vielmehr wäre es erstaunlich, wenn er eine grossartige, freie Philosophie der Geschichte besässe. An das grosse Problem, warum die meisten Darstellungen der Geschichte so rasch veralten, kann hier nur gerührt werden. Muss die Geschichte durch das Medium einer grossen Persönlichkeit wiedergeboren werden, um zu dauerndem Leben zu gelangen? Ist der Grad des Lebens, den sie fördern kann, der Maassstab für die Ereignisse, mit denen die Menschheit einmal fertig werden muss? Oder ist die Vergangenheit nichts Sicheres, sondern nur ein Besitz, den jeder Erbe neu erwerben und umdeuten muss, im Dienste seines eigenen Werdens? Und damit hängt die Frage zusammen, ob die Geschichte eine exakte Wissenschaft sein kann, oder eine Kunst, das heisst ein mehr oder minder willkürliches Verfahren im Dienste eines Menschen oder eines Volkes?

Taine's Einbildungskraft ist nicht suggestiv. Er sieht mit klaren, wohlgeübten Augen und weiss die Dinge deutlich darzustellen; aber die goldenen Fäden, die sie mit dem geheimen Untergrund, dem sie entstammen, verbinden, sind bei ihm nur allzuoft zerrissen. Ein Zug grimmigen Galgenhumors ist ihm nicht fremd; allein auch dieser verweilt mehr bei dem Leben der Gruppen, als bei dem der einzelnen Persönlichkeiten. Ein Dichter muss bei seinem Schaffen das Gegenteil thun. Taine's Lieblingsautoren waren Marc Aurel und Spinoza. Trotzdem er durch die Betrachtung der historischen Vergangenheit aus einem Immoralisten zu einem Moralisten wurde, kann man nicht von einer eigentlichen Entwickelung dieses starren Geistes reden: er hat sich in Wirklichkeit nicht verändert: aus Achtung vor den natürlichen Thatsachen war er Immoralist; aus Achtung vor den gewordenen Thatsachen der Geschichte, die einen Kampf von der Natur weg und wieder zu ihr hin bedeutet, wurde er Moralist oder Christ. Seine Schriften sind reich an klaren, abgeschlossenen Urteilen über die menschliche Natur. Diese Urteile schweben niemals in der Luft; sie stützen

sich auf regelmässige Demonstrationen, sie zeigen die Beziehungen zwischen den scharf abgegrenzten Dingen. So ist es französich. Man hat den Einfluss Hegel's auf den Logiker Taine vielfach übertrieben; dieser hat vielmehr aus der ganzen deutschen Bildung geschöpft, indem er das ihm Gemässe aufnahm und mit der wohlbekannten Fähigkeit des Franzosen umbildete, nicht nur für Frankreich, das ihn zuweilen als protestantische Natur betrachtete, sondern für ganz Europa, das in dem gealterten Frankreich noch immer den geistreichen, aber auch oberflächlichen Vermittler von Ideen schätzen darf. Taine ist kein Culturschöpfer; er zählt zu jenen Geistern, die durch ihre schöne Einseitigkeit Klarheit schaffen und ihrer Zeit auf die edelste Weise dienen. Er brach nicht mit den Traditionen des altfranzösichen Geistes; er ehrte sie vielmehr als notwendigen Ausdruck einer grossen, ruhmreichen Vergangenheit, welche die Formen geschaffen, deren er sich selbst mit grossem Glück bediente. Aber er hat den Horizont der französischen Cultur erweitert, er ist das beste Beispiel, wie weit der germanische Einfluss bei einem Lateiner gehen kann, ohne seiner Natur gefährlich zu werden. Darf ich Renan's hier gedenken? Auch dieser Denker hat seinen Geist in Deutschland gebildet; auch dieser hat Hegel in sich aufgenommen; auch dieser ist ein Lateiner, in dem ein sinnlicher Kelte hie und da sein seltsames Wesen treibt. Ich kenne kein lustigeres Schauspiel, als seine Versuche, mit dem absoluten Geist Hegel's in den Schranken einer Cultur fertig zu werden, die der Konvenienz ihre Anmut und Geschlossenheit verdankt. Ich wundere mich, dass noch niemand Humor genug besessen, um diese glänzenden Hanswurstereien eines freien Geistes nach Gebühr zu belachen, der allen Ernstes behauptete, es gebe keine heitere Philosophie, um gleich darauf die heiterste zu schaffen. Nach dieser heiteren Philosophie leben wir in einer Zeit, die gerade im Begriffe ist, einen Gott zu fabricieren: Gott existiert noch nicht, aber er wird eines Tages fertig sein. Dieser Gott Renan's ist ein eigentümlicher Kumpan: er gleicht, wenn man seinem selbstbewussten, ironischen, eitlen Priester

glauben darf, auf ein Haar den geistreichen Habenichtsen des ancien régime, die es für nötig und mit ihrer Würde vereinbar hielten, in gewissen Lebenslagen dem Glück unter die Arme zu greifen, de corriger la fortune. Er versteht es vortrefflich, die Menschen als seine blinden Werkzeuge zu benützen, mittelst der Illusion, wie es schon der Atheist Schopenhauer, den Renan, wie billig, gelesen und gereinigt, nachgewiesen hat. Er hegt eine ausgesprochene Vorliebe für den Adel, — dieu ne se réalise point par la démocratie! —, für die feinen Tanzmeister des Geistes, die natürlicher Weise in einer bürgerlichen Welt die Grazie des Denkens und der Beine vermissen. Er giebt es seinen verschiedenen Mithelfern deutlich zu verstehen, dass es von Feinheit des Geistes zeuge, jede Behauptung über diese fragwürdige Welt zu nuancieren, oder durch ein feines Priesterlächeln einzuschränken, oder gar zurückzunehmen. Die Ironie ist die angemessenste Weise, ihm zu dienen, in jenen Stunden, wo auch der Priester an ihn glaubt. Man dient ihm aber, ohne es zu wollen, auf alle Fälle, ob man nun ein schlechtes Haus besucht, die Schönheiten preist, oder als Opfer der Tugend, vielleicht infolge ererbter Angewohnheiten, dahinlebt. Zuweilen darf sich ein Mitarbeiter dieses Gottes das Vergnügen machen, zu behaupten, Gott manifestiere sich vor allem im Manne des Volkes oder im Genie, das ja auf seine Weise auch ein Mann des Volkes sei. Was ist denn eigentlich das All im Grunde? Eine Art spitzbübischen Macchiavel's, der merkwürdiger Weise durch die Tugend, diese Illusion gebundener Geister, seine feinsten Zwecke erreicht; denn Gott liebt die Tugend, er spendet ihr seinen Beifall mit vollen Händen (applaudit). Nichts desto weniger ist die Basis des Weltalls ein ungeheurer Betrug, und die schönste Lebensaufgabe eines Mannes, der die „List der Vernunft“ durchschaut hat, besteht darin, an diesem glänzenden Betruge mitzuhelfen, die macchiavellistische Politik des werdenden Gottes zu unterstützen, auch wenn er seine Ziele nicht zu kennen meint. Man ist ferner ein Mithelfer Gottes durch die Wissenschaft. Was die Kunst betrifft, so

ist sie ein Produkt zurückgebliebener Zeiten, das mit dem zunehmenden Bewusstsein der Menschheit verschwinden muss; auch der Schönheit droht ein Ende: la béauté disparaîtra presque à l'avènement de la science, die endlich einem Häuflein wissenschaftlicher, adeliger Menschen die Mittel in die Hand geben wird, die Masse, die nur mittelbar (par procuration) geniessen darf, zu knechten oder auch das Ende dieser fragwürdigen Welt herbeizuführen*). — Was soll man zu solchen schillernden Gedankenspielen sagen? Indessen wäre es unbillig, nicht der glänzenden Interpretation deutscher Philosophie zu gedenken, die Renan zuweilen bietet: auch er gehört zu den Vermittlern deutschen Geistes, aber nur für jene zehnhundert „guten Europäer", die, im Besitz der reichsten Bildung und übermütigsten Geistesfreiheit, eine solche Erscheinung kritisch würdigen können.

Als Lehrer seines Volkes verdient Taine eine weit höhere Verehrung. Sein Werk bedeutet, historisch genommen, für Frankreich den ersten systematischen Versuch, mit dem Geiste des 18. Jahrhunderts in jeder Hinsicht zu brechen. Wohlthätig wirkt die schöne Ruhe und Geschlossenheit seines Wesens: er gleicht ganz und gar nicht jenen deutschen Gelehrten, die um so unduldsamer sind, je weniger sie ihrer eigenen Natur verdanken. In Frankreich ist es auch dem Gelehrten erlaubt, Geist zu haben und zu zeigen, und Taine macht von dieser Freiheit, die nur in alten Culturen blüht, ausgiebigen Gebrauch.

Wenn man eine Demonstration Taine's verfolgt, so hat man oft das Gefühl, als ob man auf einer grünen, blumigen Wiese sässe. Ringsumher sind Arbeiter beschäftigt, einen reichen Bau aufzuführen. Mit unglaublicher Geschwindigkeit erheben sich die Wände, Säulen und Bogen, gross genug, um eine ganze Welt zu tragen, vor unseren entzückten Blicken. Auf den Wänden sind die Herrlichkeiten ganzer Culturen in leuchtenden Farben abgebildet. Wir sind so in Betrachtung dieser glänzenden Welt versunken, dass wir es kaum merken,

---

*) Ernest Renan, Dialogues philosophiques.

wie die Mauern höher und höher steigen und endlich nur noch den Blick in die klare Himmelstiefe gestatten. Endlich bemerken wir es doch, dass wir in einem prächtigen Kerker gefangen sind, und schlüpfen durch ein Hinterthürchen, das der Baumeister zu schliessen vergessen, hinaus in die leuchtende, goldene Freiheit der Natur. —

II.

Von Taine zu den Naturalisten des europäischen Westens ist der Weg leicht zu finden: was haben denn diese Stürmer anderes versucht, als die kritische Methode Taine's auf das dichterische Schaffen anzuwenden, indem sie, gelehrtenhaft-pedantisch, Thatsachen (faits, documents humains) sammelten und jeden Menschen als mechanisches Produkt seiner Umgebung hinstellten und analysierten, zuweilen mit, zuweilen ohne psychologische Velleitäten? Dass eine solche Art der Produktion oft im Äusserlichen stecken bleibt und dem feineren Seelenleben höherer Naturen nur in seltenen Fällen gerecht werden kann, bedarf wohl keines ausführlichen Beweises. Der Naturalismus, wie ihn die Franzosen und vielfach auch die Germanen verstanden haben, bemächtigt sich der Menschen und der Dinge in durchaus mechanischem Sinne. Wir sind heute über die Unzulänglichkeit eines solchen Verfahrens längst im Klaren. Beobachten ist nicht Experimentieren! Mit diesem Satz allein kann man das armselige Geschwätz über die Experimentallitteratur bündig widerlegen.

Doch werfen wir einstweilen einen kurzen Blick auf zwei deutsche Dichter, die manchem als Vorläufer der modernen Dichtung gelten. Wenn die Dichter sich bemüssigt sehen, ihr eigenes Schaffen kritisch zu deuten, so darf man sicher sein, etwas über den Mangel ihrer Seele oder ihrer schöpferischen Instinkte zu erfahren. Warum wohl fühlt er sich gedrungen, Autokritik zu üben, da doch seine Werke Zeugnis genug von seiner Schöpferkraft oder Unkraft ablegen? Will er einen Mangel verdecken, oder der eigenen Zweifel, die dem Besten nicht erspart bleiben, los und ledig sein? Will

er die Blicke von der Schwäche seiner Gebilde ablenken, oder diese durch kritische Reflexionen rechtfertigen? Derlei Fragen sind bei einer solchen Gelegenheit, die in Deutschland nicht allzu selten ist, gar wohl am Platze. Anders verhält es sich, wenn ein Dichter Kritik treibt, um mit fremden Werken fertig zu werden und der Seele, die sich durch fremde Gedanken bedrückt oder gehemmt fühlt, das Gefühl der göttlichen Freiheit vor der Vergangenheit und Gegenwart zu bewahren. Indessen ist ein solches Überwinden fremder Welten, um der fruchtbaren Selbsterneuerung willen, nur den grossen Talenten, die sich auf ihren Instinkt verlassen dürfen, ohne Gefahr erlaubt. Goethe zum Beispiel durfte es sich gestatten, — Sainte-Beuve nennt ihn den grössten Kritiker — obwohl auch er, der Vollendete, die klare Mahnung ausspricht, sich in der Zeit des Werdens rein und abgeschlossen zu erhalten. Man ist jedoch in Deutschland, wo der wahre Kunstverstand selten ist oder unter einem Wust ästhetischer Theorien leidet, noch immer allzugern geneigt, einem Dichter die Kritik überhaupt zu verbieten, gleich als ob seine Fähigkeiten auf jeden Fall darunter leiden könnten. Allein verdanken wir nicht gerade den Dichtern, die doch, als Schaffende, einzig und allein über gewisse Dinge aus Erfahrung reden können, die trefflichsten Winke und Einsichten in das Wesen der Kunst und ihrer Bedingungen? Die meisten Laien, die über diese Probleme nachdenken, betrachten das Schaffen nur zu oft als rein unbewusste Thätigkeit, obwohl der Briefwechsel unserer grössten Dichter die unschätzbarsten Einblicke in die Werkstätte der Kunst gestattet. Es ist wahr, jeder schöpferische Gedanke taucht aus dem Unbewussten auf, man hat ihn, um mit Goethe zu reden, als unverdientes göttliches Geschenk hinzunehmen, er ist an das ureigenste Wesen des schaffenden Menschen geknüpft. Dann aber, bei der Gestaltung des Stoffes, hat der Verstand seines Amtes zu walten. Die Form ist nicht immer, wie etwa beim reinen Liede, ein Erzeugnis augenblicklicher glücklicher Stimmung, sondern des hellsichtigen Bewusstseins. Man hat sich noch nicht bemüht, die Frage zu untersuchen,

wie sich in dem echten Dichter Kraft und Erkenntnis zu einander verhalten, wohl, weil nur ein Dichter über diesen Punkt Aufschluss geben kann. Nur Hebbel hat einige treffliche Bemerkungen darüber gemacht*). Auch ich behaupte, dass bei dem grossen Talent Erkenntnis und Kraft in einem durchaus harmonischen Verhältnis zu einander stehen: alle grossen Schöpfer können als Beweis hiefür gelten.

In der Regel sind die Schwächen oder Nachteile einer kritischen Selbstbespiegelung, wie wir sie bei Friedrich Hebbel und Otto Ludwig wahrnehmen, durchaus nicht auf den ersten Blick klar zu erkennen. Hier gilt es, höchste Vorsicht zu üben, schon aus Ehrfurcht vor bedeutenden Geistern, die von ihrer Zeit wenig Aufmunterung erfuhren und von der Nachwelt ein besseres Los erwarten dürfen. Man pflegt diese beiden Dichter, wie erwähnt, vielfach als Vorläufer des modernen Realismus und der Problemdichtung zu betrachten, mit mehr oder weniger Recht, je nachdem man ihre Werke oder ihre Ansichten über die Kunst in Betracht zieht. Vielleicht gewinnen wir einige Einsicht in die ungeheuren Wandlungen der Kunstanschauungen, die sich seit einem Jahrzehnt vollzogen haben, wenn wir ihren Ansichten über das Drama, als der höchsten Form der Kunst, kritisch näher treten. Sie haben es uns beide leicht gemacht, durch allerlei Bekenntnisse, denen man auf jeden Fall den Wert unvergleichlicher Dokumente nicht absprechen kann. Es mag wohl selten einen Dichter gegeben haben, der eine solch hohe Meinung von der Dichtkunst, besonders aber vom Drama hegte, als Friedrich Hebbel. Seine Zeitgenossen, denen der Ernst in solchen Dingen lästig war, haben ihm diese hohe Meinung, die aus persönlicher Überhebung zu fliessen schien, mit Geringschätzung oder Schmähungen vergolten. Im günstigsten Falle warfen sie ihm spekulative Neigungen vor, unbekümmert um die Frage, ob der grübelnde Titan nicht obenso gut das Recht habe, sich auszuleben, wie der sonnige Olympier. Besonders war es die Vorrede zu

*) Friedrich Hebbel's sämmtliche Werke, X, 106.

der Maria Magdalena, die dem Dichterdenker heftige Befehdungen zuzog. Hier sagt er:

„Das Drama, als die Spitze aller Kunst, soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee, d. h. hier zu dem Alles bedingenden sittlichen Centrum, das wir im Weltorganismus, schon seiner Selbsterhaltung wegen, annehmen müssen, veranschaulichen. Das Drama, d. h. das höchste, das epochemachende, denn es giebt auch noch ein zweites und drittes, ein partiell-nationales und ein subjektiv-individuelles, die sich zu jenem verhalten, wie einzelne Scenen und Charaktere zum ganzen Stück, die dasselbe aber solange, bis ein Alles umfassender Geist erscheint, vertreten, und wenn dieser ganz ausbleibt, als disjecti membra poëtae an seine Stelle rücken, das Drama ist nur dann möglich, wenn in diesem Zustand eine entscheidende Veränderung vor sich geht, es ist daher durchaus ein Produkt der Zeit, aber freilich nur in dem Sinn, worin eine solche Zeit selbst ein Produkt aller vorhergegangenen Zeiten ist, das verbindende Mittelglied von einer Kette von Jahrhunderten, die sich schliessen und einer neuen, die beginnen will.

„Bis jetzt hat die Geschichte erst zwei Krisen aufzuzeigen, in welchen das höchste Drama hervortreten konnte, es ist demgemäss auch erst zweimal hervorgetreten: einmal bei den Alten, als die antike Weltanschauung aus ihrer ursprünglichen Naivetät in das zunächst auflockernde und dann zerstörende Moment der Reflexion überging, und einmal bei den Neueren, als in der christlichen eine ähnliche Selbsterneuerung eintrat. Das griechische Drama entfaltete sich, als der Paganismus sich überlebt hatte und verschlang ihn, es legte den durch alle die bunten Göttergestalten des Olymps sich hindurchziehenden Nerv der Idee blos, oder, wenn man will. es gestaltete das Fatum. Daher das maasslose Herabdrücken des Individuums den sittlichen Mächten gegenüber, mit denen es sich in einen doch nicht zufälligen, sondern notwendigen Kampf verstrickt sieht, wie es im Ödipus den schwindelerregenden Höhepunkt erreicht. Das Shakespeare'sche Drama entwickelte sich im

Protestantismus und emancipierte das Individuum. Daher die furchtbare Dialektik seiner Charaktere, die, soweit sie Männer der That sind, alles Lebende um sich her durch ungemessenste Ausdehnung verdrängen und, soweit sie in Gedanken leben wie Hamlet, in ebenso ungemessener Vertiefung in sich selbst durch die kühnsten, entsetzlichsten Fragen Gott aus der Welt, wie aus einer Pfuscherei herausjagen möchten."

Merken wir uns einstweilen die Behauptung Hebbel's, dass das antike Drama überhaupt das Produkt der Zersetzung einer Weltanschauung durch die Reflexion sei, auf keinen Fall aber das Erzeugnis einer ursprünglichen, ungebrochenen Volksseele oder die orgiastische Ausströmung ungebändigter Schöpferkraft. Wie er zu dieser Anschauung gelangte, scheint mir ziemlich klar zu sein: nicht etwa durch einseitige Betrachtung der Euripideïschen Tragödie, sondern durch den Einfluss des Hegel'schen Denkens, obgleich er stets abgelehnt hat, als Schüler Hegel's zu gelten. Worin aber besteht nach Hebbel die tragische Verschuldung? In der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs, so dass es dramatisch gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder verwerflichen Bestrebung scheitert. „In der Maasslosigkeit liegt die Schuld, zugleich aber auch, da das Vereinzelte nur darum maasslos ist, weil es als unvollkommen keinen Anspruch auf Dauer hat und deshalb auf seine eigene Zerstörung hinarbeiten muss, die Versöhnung, soweit im Kreise der Kunst danach gefragt werden kann. Diese Schuld ist eine uranfängliche, von dem Begriff des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewusstsein fallende. Sie ist mit dem Leben selbst gesetzt. Sie zieht sich als dunkelster Faden durch die Überlieferungen aller Völker hindurch und die Erbsünde selbst ist nichts weiter als eine aus ihr abgeleitete, christlich modifizierte Konsequenz. Sie hängt von der Richtung des menschlichen Willens nicht ab, sie begleitet alles menschliche Handeln, wir mögen uns dem Guten oder Bösen zuwenden, das Maass können wir dort überschreiten wie hier. Das höchste Drama hat es blos mit ihr zu thun und es ist nicht blos gleichgültig, ob der Mensch

an einer vortrefflichen oder an einer verwerflichen Bestrebung zu Grunde geht, sondern es ist, wenn das erschütterndste Bild zu Stande kommen soll, notwendig, dass jenes, nicht dieses geschieht." (Friedrich Hebbel's gesammelte Werke, X, 41.)

Also: die tragische Verschuldung besteht in der übermässigen Ausdehnung des Ichs, des Willens des Individuums, das im Weltganzen lebt. Uns bleibt gleich zu fragen: Ist Hebbel mit einer solchen Ansicht über das Shakespearische Drama hinausgelangt, wie er es gerne Wort haben wollte? Wiederholen wir: In dem Untergange liegt die Versöhnung. Die Schuld ist eine Versündigung gegen sittliche Mächte, denen der Held Genugthuung bietet, indem er unterliegt. Sie ist von dem Wesen des Menschen unzertrennbar: sie ist naturnotwendig, sie ist mit dem Leben selbst gesetzt: das Leben selbst ist eine Verschuldung. — Man sieht, dass diese Auffassung des Schuldbegriffes, die notwendiger Weise zum Pessimismus führen muss, wohl angethan ist, Verwirrung herbeizuführen. Ich glaube in diesen Äusserungen Hebbels christliche Einflüsse wahrzunehmen. Kann aber überhaupt von einer Schuld die Rede sein, sobald jede Äusserung des Lebens im Individuum als eine Notwendigkeit erscheint? Sodann fährt Hebbel fort, sich über das höchste Ziel des Dramas auszusprechen: „Das höchste, was es erreicht ist die Satisfaktion, die es der Idee durch den Untergang des ihr durch sein Handeln oder durch sein Dasein selbst widerstrebenden Individuums verschafft, eine Satisfaktion, die bald unvollständig ist, indem das Individuum trotzig und in sich verbissen untergeht und dadurch im Voraus verkündigt, dass es an einem anderen Punkt im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird, bald vollständig, indem das Individuum im Untergange selbst eine geläuterte Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewinnt und im Frieden abtritt. Doch diese genügt auch im zweiten Falle nur halb, denn wenn der Riss sich wieder schliesst, warum musste der Riss geschehen?"

Hier, in diesen Ausführungen, haben wir ohne Zweifel eine Verquickung Schopenhauer'scher und Hegel'scher Anschauungen vor uns. Der Untergang des Individuums soll

der Idee Genugthuung geben, das heisst der Idee einer sittlichen Weltordnung, die dem Menschen in dem All zu walten scheint; auf keinen Fall aber der spekulativen Idee irgend eines philosophischen Systems. Sittlichkeit und Notwendigkeit sind durchaus identisch. Jede Hybris gegen jene Idee einer sittlichen Weltordnung bedeutet eine Verschuldung, insofern diese ewige Ordnung, um ihrer Selbsterhaltung willen, keine eigenmächtige Ausdehnung des Ichs dulden kann. Doch selbst für den Fall, dass wir diese Anschauungen des grübelnden Dichters als wahr annähmen, so bliebe immer noch die Frage bestehen, inwiefern Hebbel das Shakespeare'sche Drama überwunden zu haben glaubte. Wenn Shakespeare das Individuum emancipierte, indem er ihm Maasslosigkeit verlieh, so will Hebbel die Abhängigkeit des Einzelwesens vom Weltganzen nachweisen. Damit gerät er in bedenklicher Weise in die Gefilde der Philosophie, ja er nennt an einer Stelle seiner stacheligen Vorrede zur „Maria Magdalena" die Kunst selbst eine realisierte Philosophie. Es ist hier nicht der Ort, des näheren nachzuweisen, welchen Schaden ihm, dem Dichter, eine solche Auffassung der Kunst selbst zugefügt hat. Im übrigen weist er den Dichter an, die Zeiten geistiger Krise zu wählen: „Damit ist freilich der Übelstand verknüpft, dass sich die dramatische Kunst auf Bedenkliches nnd Bedenklichstes einlassen muss, da das Brechen der Weltzustände nur in der Gebrochenheit der individuellen erscheinen muss und da ein Erdbeben sich nicht anders darstellen lässt, als durch das Zusammenstürzen der Kirchen und Häuser und durch die ungebändigt hereindringenden Fluten des Meeres."

Das Shakespeare'sche Individuum, dessen Schicksal mit seinem Charakter gegeben war, stand festen Weltzuständen gegenüber; das mehr oder minder selbstbewusste Individuum, wie es Hebbel darstellen will, lebt in brechenden Weltzuständen, als welche das Schicksal des Einzelnen bedingen. So wird sein Verhalten zum Problem. Nur wo ein Problem vorliegt, hat die Kunst etwas zu schaffen. „Wo euch aber ein solches aufgeht, wo euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegen

tritt, und zugleich in euerem Geist, denn beides muss zusammenfallen, das Moment der Idee, in dem es die verlorene Einheit wiederfindet, da ergreift es und kümmert euch nicht darum, dass der ästhetische Pöbel in der Krankheit selbst die Gesundheit aufgezeigt haben will, da ihr doch nur den Übergang zur Gesundheit aufzeigen könnt.“ An einer anderen Stelle bemerkt er: „Die dramatische Kunst soll den welthistorischen Process, der in unseren Tagen vor sich geht, und der die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechtes, die politischen, religiösen und sittlichen nicht umstürzen, sondern tiefer ergründen, sie also vor dem Umsturz sichern will, bändigen helfen.“ Dies Geständnis eines Mannes, der seine Vorrede zur Zeit des sinkenden Hegelianismus schrieb, ist in hohem Grade bezeichnend. Die Poesie soll den Weltprocess beendigen helfen. Wie aber verhält es sich mit diesem Weltprocess? Was soll die Kunst thun, wenn dieser Process beendigt ist? Erlischt sie, nach der Meinung Renan's, oder meint er mit dem Weltprocess das ewige Werden mit seinen Widersprüchen, in dem der Einzelne immer wieder zu Grunde gehen kann? Soll die Kunst mit dem steigenden Selbstbewusstsein der Menschen ein Ende finden? Solche und ähnliche Fragen sind es, die einem aufsteigen, wenn man die historisch bedingten Auslassungen dieses Dichterdenkers prüft.

Im Vergleich zu Hebbel ist Otto Ludwig, der ausgezeichnete Dichter, welcher die Kunst mit priesterlicher Strenge und Hoheit übte, eine naive Natur, obwohl auch er das Bedürfnis fühlte, sich von allem seinem Thun und Lassen Rechenschaft abzulegen. Durch seine Schriften sind wir in den Stand gesetzt, einem ausserordentlichen Schauspiele anzuwohnen: wir sehen, wie eine hochbegabte, durchaus edle Natur durch Leiden gehemmt und durch kritische Versenkung in die Werke eines grossen Genius mürbe, brüchig, zweifelnd wird. Es liegt ein gefährlicher Reiz in einer derartigen Versenkung in eine grosse Natur, die unerschöpflich scheint, wie die geheimnisvolle Fülle des Lebens selbst. Das Bewusstsein, dass damit eine grosse Gefahr über die Seele kommen könne, kann gar wohl in einem

Menschen rege sein, ohne dass er im Stande wäre, den gefährlichen Zauber der Kritik zu brechen. Selbstzerstörung als Glück, — welch ein seltener Fall! Hier liegt das glänzende Elend der Kritik offen zu Tage. Freilich verdanken wir diesem Zustande eine Menge vortrefflicher Aussprüche und Bemerkungen über das Wesen der dramatischen Kunst. Hier mag gleich ein ausserordentliches Selbstbekenntnis Otto Ludwig's seine Stelle finden:

„Mein Verfahren beim poetischen Schaffen ist dies: Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann seh ich Gestalten, eine oder mehrere in irgend einer Stellung und Gebärdung für sich oder gegeneinander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welcher die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat. Diese Farbenerscheinung hab ich auch, wenn ich ein Dichtungswerk gelesen, das mich ergriffen hat; versetz ich mich in eine Stimmung, wie sie Goethe's Gedichte geben, so hab ich ein gesättigt Goldgelb, ins Graubraune spielend; wie Schiller, so hab ich ein strahlendes Karmoisin; bei Shakespeare ist jede Scene eine Nuance der besonderen Farbe, die das ganze Stück mir hat. Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung, an diese schliesst sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stück erfahr ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus, schiessen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Scenen habe, dies alles in grosser Hast, wobei mein Bewusstsein ganz leidend sich verhält, und eine Art körperlicher Beängstigung mich in Händen hat. Den Inhalt aller einzelnen Scenen kann ich mir dann auch in der Reihenfolge willkürlich reproduzieren, aber den novellistischen Inhalt in eine kurze Erzählung zu bringen, ist mir unmöglich.

Nun findet sich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich schreibe auf, was ich aufschreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verlässt, ist mir das aufgeschriebene nur ein toter Buchstabe. Nun geb ich mich daran, die Lücken des Dialogs auszufüllen. Dazu muss ich das Vorhandene mit kritischem Auge ansehen. Ich suche die Idee, die der Generalnenner aller dieser Einzelheiten ist, oder, wenn ich so sagen soll, ich suche die Idee, die mir unbewusst, die schaffende Kraft und der Zusammenhang der Erscheinungen war; dann such ich ebenso die Gelenke der Handlung, um den Kausalnexus mir zu verdeutlichen, ebenso die psychologischen Gesetze der einzelnen Züge, den vollständigen Inhalt der Situationen, ich ordne das Verwirrte und mache nun meinen Plan, in dem nichts mehr dem blossen Instinkt angehört, alles Absicht und Berechnung ist, im ganzen und bis in das einzelne Wort hinein. Da sieht es denn ohngefähr aus, wie ein Hebbelisches Stück, alles ist abstrakt ausgesprochen, jede Veränderung der Situation, jedes Stück Charakterentwickelung gleichsam ein psychologisches Präparat, das Gespräch ist nicht mehr wirkliches Gespräch, sondern eine Reihe von psychologischen und charakteristischen Zügen, pragmatischen und höheren Motiven. Ich könnte es nun so lassen, und vor dem Verstande würde es so besser bestehen als nachher. Auch an zeitgemässen Stellen fehlt es nicht, die dem Publikum gefallen könnten. Aber ich kann mir nicht helfen, dergleichen ist mir kein poetisches Kunstwerk, nicht wie ein solches selbst. Es ist noch kein Mensch geworden, es ist ein Gerippe, etwas Fleisch darum, dem man aber die Zusammensetzung und die Natur der halbverdauten Stoffe noch anmerkt; das Psychologische drängt sich noch als Psychologisches auf, überall sieht man die Absicht. Nun mach ich mich an die Ausführung. Das Stück muss aussehen, als wäre es blos aus dem Instinkt hervorgegangen. Die psychologischen Züge, alles Abstrakte wird in Konkretes verwandelt. Die Person darf nicht mehr abstrakte Bemerkungen über ihre Entwickelungsmomente machen, aus welchen bei Hebbel oft der ganze Dialog besteht, z. B. wie

Antonio in der „Julia" beiseite sprechend, völlig abstrakt alle die Momente des Eindrucks von der Erzählung von Julias Tod auf ihn ausspricht, z. B. ‚Ich glaube, du wünschest, sie sei aus Schmerz über dich gestorben', und dergleichen. Man muss an der Gebärde der Rede, wenn ich so sagen darf, merken, was in der Person vorgeht, aber sie muss es nicht mit dürren Worten sagen, denn wer kann in solchem Zustande solche Bemerkungen über sich machen? Man hört dann eine Marionette und keinen Menschen, eine Figur, die sagt, was der Dichter will, aber nicht, was sie selbst. Es ist das freilich schwer, denn man hat immer zwei Gedankenreihen bei dieser Umwandlung festzuhalten, nämlich erstens die Reden, die der Person natürlich, und die einen Inhalt und Zusammenhang für sie haben, zweitens die psychologischen Entwicklungsmomente, die sozusagen ohne Wissen, ja oft wider den Willen der Figur durch jene hindurchscheinen. Es ist nicht allein technisch schwer, sondern es verlangt auch wenigstens im Anfang einen schweren Sieg über die Eitelkeit, denn die blendenden Reihenfaden der rohen Stoffe werden zu gebrochenen, die Einfälle verlieren das Pikante, das Raffinierte sieht aus wie das Gewöhnliche. Am schwierigsten ist dies bei leichteren psychologischen Momenten, bei den ersten Keimen innerer Zustände, die dann stetig gesteigert der Person selbst erst später klar werden, die die Oberfläche der Rede oft nur so leicht afficieren dürfen, wie ein leises Lüftchen fast unsichtbar die Wellen kräuselt. So ist's mit dem Charakterisieren: bei Hebbel erzählen die Personen ihre Charakterzüge in kleinen Anekdoten und wissen sich selbst etwas damit, was für ganz eigene Menschen sie sind, während meiner Meinung nach sich der Charakter einer Person ohne ihr Wissen, ja wider ihren Willen zeigen muss, die Personen selber ihre Charaktere meist nicht kennen, und indem sie ihren vermeinten schildern wollen, unwillkürlich und ohne es zu wissen, ihren wirklichen schildern müssen. Denn wem, der die Menschen und den Menschen kennt, muss nicht all dies absichtliche abstrakte Auskramen psychologischer und charakteristischer Züge, die jedem bekannt

sind, lächerlich vorkommen? Die Personen soll man für Menschen halten, sie müssen sich also doch einigermassen als Menschen gebärden. Wenn ein Schicksal auf uns Eindruck machen soll, darf es doch kein Theaterschicksal sein. Solche Charaktere giebt es, die sich und ihre Entwicklungen stets selbst beobachten. Warum soll der Dichter nicht auch einen zeichnen? Er darf aber nicht vergessen, dass dieses Sichselbstbeobachten eben ein individueller Zug ist und kein allgemeiner, den er allen Charakteren beilegen darf. Des Philosophen, des Mannes der Wissenschaft ist es, das Gesetz aus der Fülle seiner Erscheinungen herauszuschälen, des Dichters, das Gesetz wieder hinter der Erscheinung zu verbergen. — So dacht ich in meiner Isolierung. Meine poetischen Menschen macht ich, wie ich die Menschen kennen gelernt habe, aber ich dachte wohl halb willkürlich nicht mehr daran, dass das Publikum ja eben aus solchen Menschen besteht, dass der beobachtende Blick, der mit Leichtigkeit durch die absichtlichen und unabsichtlichen Verkleidungen in das Innre dringt, der mehr auf die unwillkürliche Gebärde der Rede merkt als auf ihren Wortinhalt, wie der Fechter mehr auf seines Gegners Auge, als auf seinen Arm, eine Sonntagskindergabe ist, die sich nicht anbilden, nur ausbilden lässt.“ (Otto Ludwig's gesammelte Werke, VI. 215.)

Ich habe mir gestattet, dies unvergleichliche Dokument ganz herzusetzen; vielleicht gewinnt mancher, der es liest und überdenkt, einen neuen Maassstab, mit dem gemessen manches schillernde Produkt des Tages in arger Dürftigkeit erscheinen wird. Ein Werk, als lebender Organismus, der wieder geistiges Leben zeugt, ist unausschöpfbar: der Blick des Kenners wird täglich neue Schönheiten und neue Einzelheiten in ihrem glücklichen Verhältnis zu einander entdecken, und wenn er sich als Dichter fühlt, wird er beim Schaffen darauf bedacht sein, die Fülle solcher Einzelheiten in den eigenen Versuchen zu verschwenden. Auch hierin liegt eine grosse Gefahr: Otto Ludwig sagt es uns selbst: „Nun endlich kenne ich meinen Feind genau von Ansehen und Namen. Er heisst zu grosse und fortwährend wirkende Neigung zur Vertiefung des Ver-

standes. Damit hängt der Hang zusammen, Figuren und ihr Handeln, den ganzen Vorgang im Detail zu zerlegen, statt sie daraus aufzubauen. Statt die auseinander gelegten Teile nun zusammenzufassen, zerlege ich sie von neuem; nun habe ich eine Anzahl von kleinen Motiven, so gross, dass mein Überblick nicht mehr die für die Darstellung wesentlichen herausfinden kann.“ (VI, 221.) Diese Stelle berührt einen wunden Punkt aller modernen Dichter: wir analysieren zu viel, und die Analyse tötet gar zu leicht das Leben.

Ja, diese Geständnisse eines hochbegabten Dichters sind von einziger Bedeutung. Wer in einem fort den Geheimnissen der Technik nachgeht, trübt sich selbst den unbefangenen Blick für die lebendige Erscheinung. Es ist schwer oder fast unmöglich, die vollständige Illusion zu erreichen und doch zugleich der Schönheit und der Technik Rechnung zu tragen. Des Vergleiches wegen berühre ich einige andere Ansichten Ludwig's, der seinerzeit als Realist und Gegner der rhetorisch-idealistischen Dichtung galt:

„Das Dargestellte soll nicht gemeine Wirklichkeit sein, jene falsche Illusion muss verhütet werden, die Schlegel das Alpdrücken der Phantasie nannte. Je mehr nun das Drama von der allgemeinen Wirklichkeit durch Gedankenhaftigkeit und plastische Fülle des Ausdrucks abgeschlossen ist, desto mehr kann auch die Epitomierung wagen, desto idealer kann die Behandlung von Zeit und Raum werden. . . Wie die Fata Morgana soll die dramatische Diktion die gemeine Wirklichkeit nur in einem ätherischen Medium spiegeln, die Mannigfaltigkeit der Linien, Tinten u. s. w. durchaus nicht vermischen. Wie der Stoff, vom Geist gereinigt, wiedergeboren, geschwängert ist, so soll der Dialog vom Geiste wiedergeborenes und geschwängertes Gespräch der Wirklichkeit sein. . . Die Kunst soll nicht verarmte Wirklichkeit sein, sondern bereicherte; sie soll nicht eine halbe, sondern eine ganze Welt sein.“ (In einem Aphorismus über poetischen Realismus, V. 264.)

„Die wahre Poesie muss sich ganz von der äusseren Gegenwart loslösen, so zu sagen von der wirklichen Wirklichkeit. Sie

darf blos das festhalten, was dem Menschen zu allen Zeiten eignet, seine wesentliche Natur und muss diese in individuelle Gestalten kleiden, d. h. sie muss realistische Ideale schaffen.“ (V. 411.)

„Im Charakter- und Leidenschaftstrauerspiel liegt immer etwas Fatalistisches. Immer wird man sagen können: dem und dem hätte das nicht passieren können. Die Mischung von Freiheit und Unfreiheit, die in unserm Denken, Begehren und Handeln ist, bleibt auch in unserem Schicksal.“ (V. 423.)

„Der Begriff des poetischen Realismus fällt keineswegs mit dem Naturalismus zusammen, oder mit dem des naturalistischen Realismus der künstlerische. . . . Der Hauptunterschied des künstlerischen Realismus vom künstlerischen Idealismus ist, dass der Realist seiner wiedergeschaffenen Welt so viel von ihrer Breite und Mannigfaltigkeit lässt, als sich mit der geistigen Einheit vertragen will, wobei diese Einheit selbst zwar vielleicht schwerer, aber dafür weit grossartiger ins Auge fällt. Dem Naturalisten ist es mehr um die Mannigfaltigkeit zu thun, dem Idealisten mehr um die Einheit. Diese beiden Richtungen sind einseitig, der künstlerische Realismus vereinigt sie in einer künstlerischen Mitte.“ (V. 458.)

Das Schicksal Otto Ludwig's führt den Namen Shakespeare. In diesem Dichter fand der geniale Thüringer seine tiefsten Bestrebungen gerechtfertigt, seine Ideale erfüllt, seinen Durst nach poetisch verklärter Wahrheit gestillt, kurz, eine ganze Welt, die gleich der wirklichen voll unergründlicher Rätsel ist. Sein Verhältnis zu Shakespeare war durchaus unmittelbarer Art, nicht historisch im Sinne der Kritik. An seinen Werken entwickelt er die Begriffe des Epischen und Dramatischen, der tragischen Schuld, die mit dem Charakter gegeben ist, der sittlichen Weltordnung. Es giebt keinen anderen Dichter, der eine solche Vergötterung durch den ausserordentlichen Kunstverstand eines hochbegabten Nachfahren gefunden hätte, als Shakespeare. Das Zufälligste in seinen Dramen erhält gerechtfertigte Bedeutung und wird als Muster gepriesen: Shakespeare ist für Otto Ludwig ganz einfach das Compendium der Natur. Wie er den Einwand,

Shakespeare habe, wie alle Dichter, die Natur gefälscht, weil er seinen Menschen selbst im höchsten Zustand des Affektes Besonnenheit verlieh, widerlegte, geht aus den obenangeführten Stellen deutlich hervor. Wir sagen: So redet die Natur nicht im Zustande des höchsten Affektes, ohne indessen dem Dichter einen Vorwurf daraus zu machen; für Otto Ludwig aber ist bei Shakespeare alles Natur, weil er als Kunstrichter streng zwischen gemeiner und poetischer Wahrheit unterscheidet. —

Es ist der Fluch deutschen Geisteslebens, dass die geistige Vergangenheit der Nation den Kämpfenden selten lebendig wird und höchstens als Stein im Wege liegt, an dem sich blutige Füsse wund stossen mögen. Selbst die Bestrebungen ganzer Geschlechter, die doch der Gefahr des Einzelnen, sich zu verlieren, nicht in gleicher Weise ausgesetzt sind, können uns nicht von diesem Fluche erlösen. Die Deutschen besitzen in Otto Ludwig einen der feinsten Kenner dramatischer Kunst, überreich an geistreichen Belehrungen, an technischen Winken und gediegenen Vorschlägen, die leicht von den fragwürdigen Ansichten einer Grüblernatur zu unterscheiden sind, und niemand kennt ihn.

Hier mag es sich geziemen, die Ansichten über den vielumstrittenen Begriff des Tragischen, wie er uns bisher begegnet, zusammenzufassen. Schiller meint, die tragische Kunst müsse die Independenz des Helden von Naturgesetzen im Zustande des Affektes versinnbildlichen; er zeigt damit, dass er selbst kein wahrhafter Tragiker, sondern viel näher mit den rhetorischen Franzosen verwandt ist, als es auf den ersten Anblick hin scheinen möchte. Für Schopenhauer bedeutet die Tragödie eine Aufforderung zur Abwendung des Willens vom Leben: er überträgt, als Antikünstler, seine ethischen Forderungen unbedenklich in das Gebiet der Kunst. Otto Ludwig ist der Meinung, dass mit Shakespeare, dem einsichtigsten aller grossen Dichter, überhaupt die Vollendung der tragischen Kunst gegeben sei. Hebbel verlangt, dass das Drama das Verhältnis des mehr oder minder selbstbewussten Individuums zur sittlichen Weltordnung in der Zeit

brechender Weltzustände darstellen solle. Nietzsche betrachtet die Tragödie als das dionysische Kunstwerk, in dem der Künstler das unerschöpfliche Leben, das stets nach Macht verlange, selbst in seinen furchtbaren Ausnahmezuständen verherrliche, indem er sie als von hoher Wünschbarkeit hinstelle. — Diese Deutungen sind im höchsten Grade lehrreich: sie zeigen deutlich, welche Bedürfnisse der modernen Seele in der Kunst und ihren Richtern ein Denkmal suchen; sie beweisen ferner, wie das jeweils herrschende philosophische System die Ansichten über die Kunst beeinflusst. Es bleibt nun noch eine neuere Definition des tragischen Begriffes zu prüfen, ich meine die Ausführungen des Dichters Richard Dehmel in einem bedeutsamen Aufsatze über die deutsche Alltagstragödie*). Er steht insofern ganz allein, als er das Tragische als Kunstmittel betrachtet, dessen sich eine reifere Zeit mit härterem Blick vielleicht ganz entschlagen werde. Das Tragische wird hier durchaus im Sinne eines hohen Ideals erfasst: das Ziel der Kunst besteht in dem Schaffen naturgemässer Idealgestalten, in denen die höchste sittliche Zukunftsidee irgend einer Zeit mit Wucht und Wahrheit verkörpert ist. Als Zuschauer aber erscheint der „unbefangene Vernunftmensch", der die Befriedigung seines sittlichen Zweckbewusstseins sucht und von dem Dichter die Überwindung einer anderen, zum Untergange reifen Weltanschauung durch künstlerische Thaten fordert. Das Sittliche ist für Dehmel durch den Glauben an die treibende Kraft im Entwickelungskampfe der Menschheit bedingt. Im Drama wird dieser Kampf durch den Dichter entschieden, indem er den Helden untergehen lässt, wenn er sich seiner Aufgabe nicht gewachsen zeigt. Die Erlösung vom Leid, das dieser Kampf heraufbeschworen, wird vom Zuschauer als Befriedigung empfunden. „Das Tragische ist demnach der sittlich als notwendig erkannte, sinnlich wünschenswerte Untergang von idealisch

---

*) Richard Dehmel, die neue deutsche Alltagstragödie, in der „Gesellschaft", Heft 4, 1892.

ringenden Gestalten durch mittelbare oder unmittelbare Selbstvernichtung, die von unerträglichem Seelenleid befreit. Also nicht die Gerechtigkeit macht den Untergang des Ringenden erforderlich, weil er eine Schuld auf sich geladen hat, die Sühne erheischt; wer könnte auch darüber entscheiden? nur der dogmatische Idealist! — sondern das natürliche Zweckbewusstsein macht ihn notwendig, einerseits als sittliches Zweckbewusstsein, weil da ein Mensch einen Kampf heraufbeschworen hat, dem seine ideale Unzulänglichkeit (seine Unvernunft) nicht gewachsen ist, durch den er daher Selbstzerstörung übt, — andrerseits als sinnliches Zweckbewusstsein, als Glückseligkeitstrieb, weil die Rückwirkung jener Unzulänglichkeit solches Leid in ihm erzeugt, dass sein Leben widersinnig, seine schliessliche Selbstvernichtung zur Selbsterlösung wird."

Man merkt es dieser Definition des Tragischen an, dass sie in einem Zeitalter entstanden ist, das die Darwin'sche Entwickelungstheorie in alle Gebiete des Geistes überträgt. Nun ist der Schuldbegriff eliminiert, wenn man nicht die Unzulänglichkeit des tragischen Helden, der Idee sittlicher Entwicklung gegenüber, als Schuld empfinden will. Das Tragische ist für den idealen Zuschauer, der sein Wesen untersucht hat, in die Sphäre des Bewusstseins verlegt, der unbefangene Vernunftmensch selbst sitzt über die tragischen Wirkungen zu Gericht. Historisch genommen bedeutet dieser Versuch einer Erklärung des Tragischen eine Rationalisierung des Begriffs, wie sie dem gesteigerten Selbstbewusstsein der Menschheit im Zeitalter der historischen Bildung entspricht. Der Zuschauer, der nun ein bedeutsames Weltbild vor seinem Auge vorüberziehen lässt, kennt nur ein sittliches Ideal, aus dem alle Pflichten und Genüsse quellen: das Ideal einer immer herrlicheren Gestaltung des Menschen durch die Steigerung des sittlichen Bewusstseins. Der Anblick dieses Ideals macht sein Auge klar und sein Herz stark und verleiht ihm die Kraft, auch die schauerlichsten Wirkungen eines Mitleid erregenden Schauspiels zu ertragen und zu geniessen. Wie es sich mit

der Illusionsfähigkeit eines solchen einsichtigen Menschen, der im Tragischen ein Kunstmittel erblickt, verhalte, das ist eine andere Frage, die mit der Zukunft des Menschengeschlechts und der Kunst eng zusammenhängt. —

12.

Es ist keine Frage, auch die gelehrten Epigonen, die in der Litteratur die ästhetische Weltanschauung der Goethe'schen Periode vertreten und zu Grunde richten helfen, erkennen die Notwendigkeit des Naturalismus an, die Naturalisten haben auf der ganzen Linie gesiegt. Sagen wir es gleich: es ist keine vornehme, aristokratische Kunst, die damit zur Herrschaft gelangt ist. Wie könnte dies auch der Fall sein in einer Zeit, die das Aufkommen grosser Herrennaturen fast unmöglich macht! Der konsequente Naturalismus bedeutet im tiefsten Sinne eine Verneinung des Individualismus. Freilich begegnen wir auch hier der merkwürdigen Erscheinung, dass eine Idee die andere nicht ganz vernichten kann: denn indem jener, als die Kunst leidenden Lebens, den Blick auf die vollkommene Gesundheit glücklicher Zustände lenkt, bereitet er die Herrschaft selbstherrlicher Persönlichkeiten in einer nahen Zeit vor. Das Individuum mit feinen, auserlesenen Bedürfnissen ist heute einsamer, als es je war, und nur wenn es seinen Leiden ergreifenden Ausdruck zu geben weiss, mag es auf Beachtung hoffen; denn der Leidenden, die im Erkennen eine sichere Quelle bitteren Glückes preisen und geniessen, giebt es heute fast allzuviele.

Der Naturalismus ist also Sieger, was nicht hindert, dass ein neues Geschlecht theoretischer Individualisten bereits von seiner Totengräberpflicht mit verschämten Worten redet. So erscheint denn auch die Frage gerechtfertigt: Welche Werke verdanken wir den reinen Naturalisten? Bei ihren Gegnern wird die Antwort lauten: Zweifelhafte Theorien, die von philosophischer Unbildung zeugen, eine treffliche Lyrik, dickleibige Romane, die an der Tendenz oder an psychologischer Armut kranken, und einige fesselnde Dramen, die auf grössere

Leistungen hindeuten, aber einen feinen Kenner, der in Kunst und Dichtung das Grosse sucht, nicht befriedigen können. Die Naturalisten sind die echten Künstler oder Dichter eines Zeitalters, das die Wissenschaft vergöttert und dem Faktum einen regelrechten Kultus widmet: — Taine war nicht umsonst der Mann, in dessen Schriften die französischen Naturalisten die Berechtigung ihrer Bestrebungen herauszulesen suchten. Dass sie sich indessen gründlich irrten, darüber kann nur eine Meinung sein. Der Naturalismus ist die Litteratur der Thatsachen; er will nicht täuschen, er will die Natur nicht vergewaltigen, wie es sonst die grossen eigenmächtigen Naturen, die sich selber aussprechen oder befreien wollen, thun müssen: er will ganz einfach die Natur sein, wie sie sich in den Schranken der historischen Entwickelung, innerhalb eines genau abgegrenzten Horizontes, darstellt, den der Dichter genau kennen kann; er will die Natur sein, soweit es die technischen Hülfsmittel, die immerhin eine Beschränkung bedeuten, gestatten. Mit diesen Forderungen, die seine Jünger mit peinlicher Gewissenhaftigkeit zu erfüllen suchen, ist aber die Herrschaft des Kleinbürgers in der Litteratur begründet. In einem engen Horizont, wo die Geste jedes Menschen sichtbar ist, bedarf es, dem Anschein nach, keines psychologischen Genies: die Gabe der Beobachtung, des Sammelns kleiner Züge, des Beschreibens genügt; vielleicht gelingt es den wahrheitssüchtigen Vergötterern der Thatsachen, aus solchen Einzelheiten einen Charakter zu bilden, der zu leben scheint. Objektiv vor der Natur zu sein, das ist ihr Stolz, und das ist ihre Schwäche. Jede Thatsache ist gleichviel wert, der Weber und der Trottel genau so viel, als das geniale Individuum, das ganze Culturen in sich verkörpert und Culturen schafft.

Doch ziemt es sich, gleich hier zu fragen: Was verstehen die Naturalisten denn eigentlich unter dem vieldeutigen Worte Natur? Den Gegensatz zur Cultur, die zur ausserordentlichen Klarheit des Bewusstseins, zur Herschaft des Geistes und zur Verknöcherung des Lebens führt? Oder eine Technik, welche die Äusserungen der Natur im Menschen, seines Zornes, seines

Hasses, seiner Leidenschaften mit all ihren Eigentümlichkeiten und Besonderheiten nachbildet? Also: wenn es sich um die Dichtung handelt, den Gegensatz zu jener Kunst, die ihren Gestalten ein helles Bewusstsein ihrer Lage verleiht und sie durch schöne rhetorische Ergüsse voll Geist und Feuer zeichnet? Oder die Rückkehr zur ungezähmten Leidenschaft, als zu einem Paradies des Glückes, das die Sehnsucht erschaut, — zur Natur Rousseau's, mit ihren empfindsamen Vernunftmenschen, die ihren Himmel in sich tragen und in der Gesellschaft die Quelle allen Übels und aller Hemmungen ihrer tiefsten Lebenswünsche bekämpfen? Oder die Vergötterung der Instinkte? Oder sind die Bestrebungen der Naturalisten, der Menschen des ressentiment, vielleicht gar nicht so leicht unter einen Hut zu bringen? Oder deckt der Name Naturalismus vielleicht die verschiedensten Versuche, mit sich und der Welt fertig zu werden?

Es zeugt von der Stärke des intellektuellen Gewissens, dass sich die konsequenten Naturalisten an die kleinen Leute halten, die im Horizont der Armut wohnen und mit inbrünstigen Augen in eine schönere Welt der Zukunft starren. Der dichtende Beobachter, der Dokumente sammelt, wird nicht umhin können, die Sehnsucht, die in solchen gehemmten Wesen lebt, als treibende Kraft wahrzunehmen, und so mag es kommen, dass seine Menschen in die Zukunft weisen. Wir haben also in diesem Falle das Drama, — ich sage absichtlich nicht die Tragödie — des verkümmerten Lebens, das sich seiner gebrochenen Zustände zuweilen bewusst ist und dem Zuschauer, der vielleicht zu den Leidenden gehört, neue Horizonte eröffnet. Erinnern wir uns hier der Forderung Hebbel's, dass das Drama gebrochene Weltzustände durch das Medium der Persönlichkeit darstellen soll. Von einer Tendenz im modernen Sinne wollte jedoch Hebbel, der unserer klassischen Litteratur keineswegs feindselig gegenüber stand, nichts wissen; es galt vielmehr, den Bruch, der durch die Welt gehe, im Individuum anschaulich zu machen. So betrachtet, ist die Tragödie das Kunstwerk das Pessimismus, wenn auch nicht ganz im Sinne Schopenhauers, der, als unhistorischer Geist, die Idee der Entwickelung

nicht kannte. Von einem Schuldbedürfnis weiss der moderne naturalistische Dramatiker nichts, sowenig wie von interesseloser Anschauung oder von der Forderung, die Tragödie müsse die Abwendung des Willens vom Leben zur Darstellung bringen. Die Tendenz, die entweder in seine Gestalten versenkt ist, oder auch gelegentlich die nackteste Sprache redet, ist entgegengesetzter Art: die Armut eines verkümmerten Lebens ist nicht Selbstzweck der künstlerischen Darstellung, sie soll vielmehr stimulierend wirken, sie entspringt aus ethischen Motiven, sie ist ein Niederschlag der Zeit, die nach Neuem ringt und im Kampfe wohl auch zuweilen die Kunst vergewaltigt. Auch diese Dichtung will die Vergötterung des Lebens, aber nicht unmittelbar, nicht durch das Medium einer grossen Persönlichkeit, sondern, indem sie an dem Untergange einer zweifelhaften Welt arbeitet, die ihren Geschöpfen das Leben schwer und bitter oder gar unmöglich macht. So steht denn am Ende aller dieser Produkte, mögen sie nun norwegischen oder deutschen Ursprungs sein, das „grosse Fragezeichen kleiner Geister", um einen Ausdruck Richard Dehmel's zu gebrauchen. Ich will gleich bemerken, dass es nicht das Fragezeichen der grossen Denker vor dem Weltmysterium ist, sondern das Fragezeichen der Menschen des ressentiment, der entarteten Söhne Rousseau's, die ein Paradies erträumen müssen, weil sie es nicht um sich sehen oder in sich selber tragen.

Der Ehrgeiz, der aus den naturalistischen Dichtungen spricht, ist gross genug: es handelt sich, wir haben es oft genug gehört, um nichts Geringeres, als um die volle Erfassung der Natur, soweit es die technischen Mittel gestatten. Indessen drängt sich uns die Frage auf: Wie ist es möglich das volle Leben zu erfassen, wenn der Dichter nur seine stammelnden, abgebrochenen Äusserungen sammeln darf? Wenn er nur die Stimmung, die über gewisse Zustände liegt, festhalten will? Und ferner: wie will er jene tieferen Regungen, die unter der Alltagssprache versteckt liegen, andeuten, greifbar machen? Shakespeare versteht diese schwere Kunst; aber ich denke,

niemand wird ihn unter die konsequenten Naturalisten rechnen; schon der Umstand, dass er seinen Gestalten in den Augenblicken der heftigsten Leidenschaft die Helle des Bewusstseins lässt, genügt als Beweis hiefür. Muss ferner der Dichter nicht wählen, sichten, die einzelnen Teile seines Werkes, wie auch seine Personen, in Beziehung zu einandersetzen, kurz organisieren, wie die Natur nicht organisiert, weil sie keinen Einzelzweck verfolgt? Das Register der Fragen, die einem vor den fragwürdigen Dichtungen des Naturalismus aufsteigen, ist damit noch lange nicht erschöpft.

Des weiteren offenbart die naturalistische Form des Dramas und des Romans, der als Zwittergattung leicht der Gefahr des Veraltens ausgesetzt ist, einen eigentümlichen Widerspruch. Wenn der Naturalismus in die Tiefen des Lebens herabsteigt und, in Deutschland wenigstens, eine Verkleinbürgerung der Litteratur bedeutet, so erfordern seine technischen Mittel die feinste Kennerschaft. In dieser Hinsicht sind die deutschen Naturalisten grosse Aristokraten; jede Einzelheit ihrer Versuche erhält eine Bedeutung, die ihr im Leben nicht zukommt. Aber, fragen wir, ist damit das Prinzip des Naturalismus nicht schon durchbrochen?

Das Bewusstsein, dass der Naturalismus, trotz der trefflichen Leistungen einzelner Dichter, eine Gefahr für den durchaus individualistischen germanischen Geist bedeute, ist in dem spärlichen Publikum, das an dem Geschick unseres Schrifttums wirklichen Anteil nimmt, immer rege gewesen. Es fehlt auch nicht an grossen Hoffnungen und Fragen, die den Einzelnen beglücken und ihm die schöne Sicherheit des Glücks gewähren: Worin kann denn jene Überwindung des Naturalismus, von der die ganze Welt, Dichter und Schauspieler fabeln, eigentlich bestehen? In der Rückkehr zu den Träumereien der Symbolisten, zu den künstlichen, hochgesteigerten Bedürfnissen überfeiner Menschen, die nur noch im Reiche der Schönheit, wie es die Vergangenheit enthüllt, leben können, weil sie nicht stark genug sind, den Anblick des vollen, ganzen Lebens zu ertragen? Die Decadenten sind Leidende, Blüten einer

langen Entwickelung, Versprechen eines zarten Lebens, das sich indessen nur in mächtigen Naturen ausleben kann. Sie weisen in die Zukunft; aber sie selbst bedeuten ein Ende, sie sind Erben, die ihren Schönheitssinn auf Kosten ihres ganzen Organismus gepflegt haben. Ich habe an anderer Stelle ihre zwei Hauptvertreter geschildert, indem ich mich an ihre Werke und Selbstbekenntnisse hielt: ich meine Amiel und Baudelaire, die zusammengehören, als der schaffende und der aufnehmende Mann der Verfallzeit *).

Nein, darin kann die Überwindung des Naturalismus nicht bestehen, sondern in dem freien, unpedantischen, selbstherrlichen Gebrauch seiner Kunstmittel und der wirklichen Darstellung jener Menschenschicksale, die für die Entwickelung unseres Geschlechtes Bedeutung haben und unser Dasein rechtfertigen. Wir wollen den ungeheueren Kämpfen, die eine werdende Welt im Busen des bedrängten Individuums entfesselt, mit freiem Herrenblick anwohnen! Wir wollen die Fülle des Lebens, wie sie in dem Einzelnen lacht und Feste feiert, auch in dem Kunstwerk geniessen. Wir wollen weder Schönfärberei im Sinne der alten Epigonen, nach Schwarzseherei nach der Art der Pessimisten: in der Kunst feiert die Menschheit ihre ewigen Feste vor einem dunkeln Hintergrunde. Wir wollen keine Vergröberung des Menschen, wie sie die Franzosen bieten, indem sie jeden als mechanisches Produkt grosser, äusserer Massenwirkungen hinstellen! Wir wollen keine ungeheuerliche Deutung der Natur, um des romantischen Bedürfnisses verkappter Epigonen willen! Wir wollen keine psychologischen Haarspalter, die uns ein anatomisches Präparat als Kunstwerk aufschwätzen möchten, indem sie auf die Zukunft hinweisen, die den Menschen zum „Grossgehirnadelsmenschen" umschaffen werde, in dem die Triebe geschwächt und unterdrückt sind und das Selbstbewusstsein allmächtig herrscht! **) Mit dieser

*) In meinen „Essays": Zur Psychologie der Décadence, pag. 167—224.

**) Vergl. die Vorrede zu der naturalistischen Tragödie „Fräulein Julie" von A. Strindberg.

Hoffnung sind wir auf einen Punkt gelangt, wo uns der abstrakte Vernunftmensch des achtzehnten Jahrhunderts ein neues Gesicht zeigt; wir sind damit aber auch an ein schweres Problem herangetreten, nämlich, ob dieser „Grossgehirnadelsmensch“ nicht eine grosse Gefahr für das Leben selbst bedeute: es ist das Problem der Décadence, gegen die Nietzsche jene Herrenmoral der Renaissance empfiehlt, die theoretisch in die Vergottung der Instinkte ausmündet.

Der Naturalismus bedeutet im tiefsten Sinne eine Reaktion der Form, mit deren Hülfe er die schillernden Probleme eines Niedergangszeitalters zu bewältigen suchte. Dies ist ihm nicht immer gelungen. Nun gilt es die innere Form des Kunstwerks, besonders aber des Dramas, zu erfassen und mit tieferem, beziehungsreicherem Leben zu erfüllen. Fort mit der unnützen Stimmungsmalerei, die nur ein Virtuosentalent locken kann! Fort mit dem Nachstammeln gebrochener Laute, die das Wesen einer psychologischen Regung nur andeuten, aber nicht erschöpfen können! Ein Kunstwerk, eine Dichtung ist ein Organismus: da hängen alle Teile auf das Engste mit einander zusammen; jedes Wort hat auf das innere Leben des künstlerischen Ganzen Bezug, mag sich auch seine Bedeutung dem Geniessenden erst später enthüllen. In dieser Rückwirkung liegt ein grosser Reiz: ein solcher Rückblick taucht in Fernen, die dem konsequenten Naturalismus, der allen Einzelheiten die gleiche Wichtigkeit zuerkennt, stets verschlossen bleiben. Das Kunstwerk kann nie Natur sein: es bedeutet immer und überall ein Zurechtmachen und Ordnen der Thatsachen, die vor aller Augen liegen. Man beobachte doch die Schilderung des Eindrucks, den irgend ein Ereignis von der Gasse auf ein Dutzend Zuschauer macht. Es ist bedauerlich, dass man solche Dinge wiederholen muss. Ein Kunstwerk ist stets das Erlebnis eines Menschen, das heisst die Art, wie er ein Problem oder einen Vorgang deuten musste. — Der Willkür des Einzelnen, der nur sich geben will, sind durch die Natur selbst Schranken genug gesetzt. Nur das Erlebte hat wirklich Wert. Indem wir diese Forder-

